

Buchtenkirch, Gustav
Kleists Lustspiel
"Der zerbrochene Krug"



LITERATUR UND THEATER
Forschungen herausgegeben von
EUGEN WOLFF
2

Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“

auf der Bühne

Von

Gustav Buchtenkirch



HEIDELBERG 1914
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1154.

LITERATUR UND THEATER
Forschungen herausgegeben von
EUGEN WOLFF
2

Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“

auf der Bühne

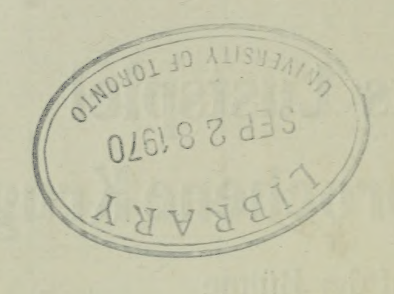
Von

Gustav Buchtenkirch



HEIDELBERG 1914
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1054.



Meiner Frau

gewidmet

Vorwort.

Über die Bühnengeschichte von Kleists Zerbrochenem Krug besitzen wir als nennenswerte Vorarbeit nur Siegens Schrift von 1879.

Eine erneute Durchsicht des vorhandenen theatergeschichtlichen Materials mußte daher manches Unbekannte zutage fördern, besonders aber zu einer Erweiterung der Gesichtspunkte beitragen. Doch hätte dies alles nicht zu einem umfassenden Resultat ausgereicht, wenn sich mir nicht die Archive der Theater bereitwillig eröffnet hätten.

Darum sei für alle Mitteilungen und sonstiges Entgegenkommen mein Dank ausgesprochen den Intendanzen der Hoftheater zu Berlin, München, Stuttgart, Dresden, Wien, Kassel, Hannover, Wiesbaden, Weimar, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Schwerin i. M., Braunschweig, Meiningen, Gotha, Dessau, den Direktionen der Stadttheater zu Leipzig, Hamburg, Breslau, Freiburg i. B., Straßburg i. E., Riga, Chemnitz, Nürnberg-Fürth, Düsseldorf, Posen, Magdeburg, Bonn, Kiel, Stettin, Danzig, Tilsit, Flensburg, Zürich und Elbing. Ferner den Leitungen folgender Berliner Theater: Deutsches Künstlertheater, Schillertheater, Neues Volkstheater.

Besonders verpflichtet bin ich außerdem Herrn Oberregisseur Dr. Eugen Kilian, München, Herrn Hofrat Dr. Zeiß, Dresden, Herrn Regisseur Rameau, Berlin, wegen freundlicher Überlassung von Regiebüchern, Herrn Prof. Dr. A. v. Weilen, Wien, Herrn Prof. Dr. Carl Siegen, Leipzig, Herrn Prof. Dr. Dinger, Jena, Herrn Dramaturg

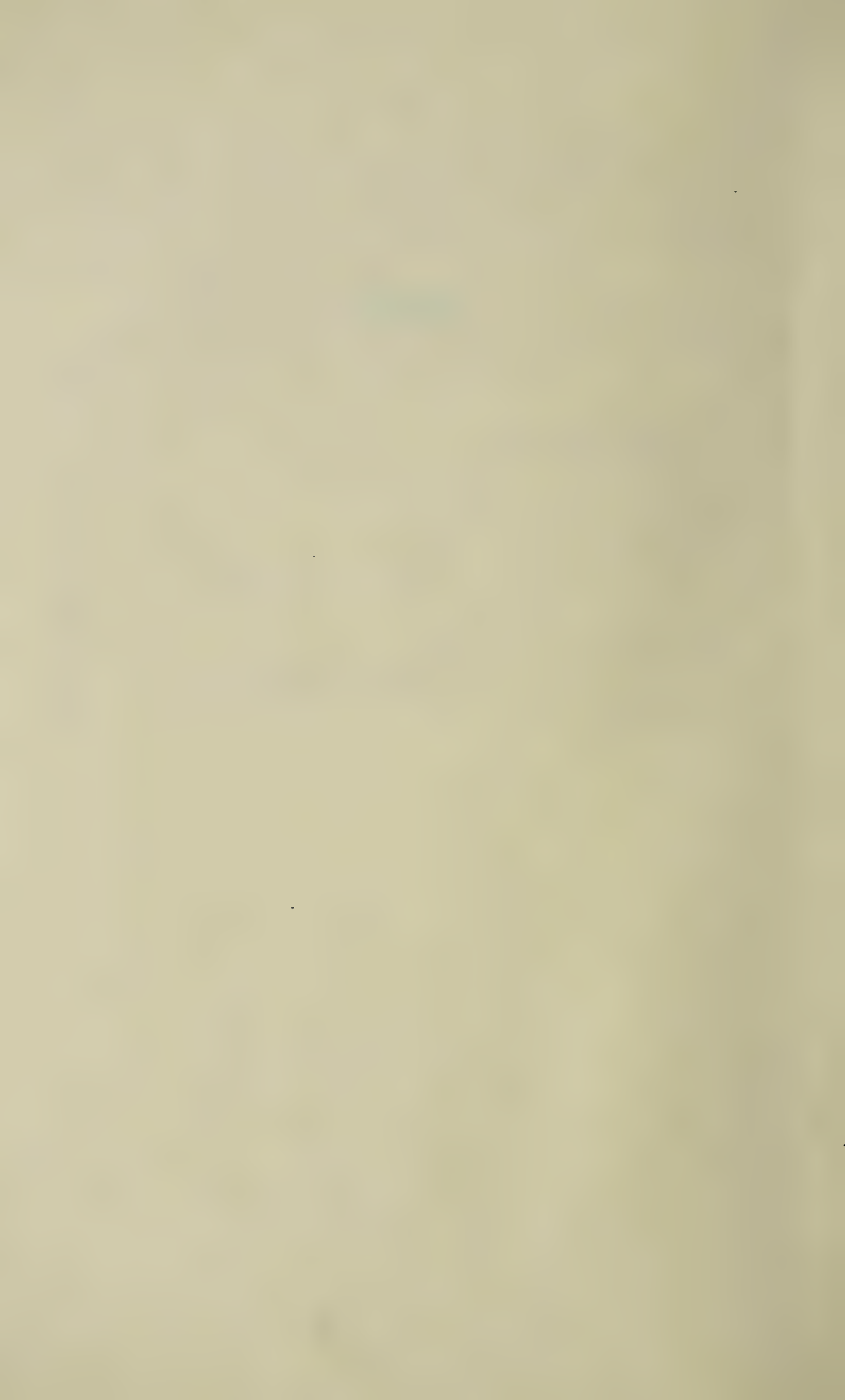
Karl Birk, Chemnitz, Herrn Anton Bing, Frankfurt a. M., der Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und dem Leipziger Verlag von Philipp Reclam jun., die mich alle durch Mitteilungen und Hinweise in liebenswürdiger Weise unterstützten.

Zum Schluß danke ich auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Eugen Wolff für die Anregung zu dieser Arbeit und für das mir stets entgegengebrachte Interesse.

Kiel, den 1. Mai 1914.

Gustav Buchtenkirch.

Einteilung.



Benutzte Werke.

I. Textausgaben.

H. v. Kleist, Der zerbrochene Krug, Buchausgabe v. 1811 (= B).
— Gesammelte Werke, ed. Ludw. Tieck, 3 Bde. Berlin 1826.
— D. z. K., ed. Fr. Dingelstedt (illustr. v. Ad. Menzel), Prachtausgabe. Leipzig, o. J.
— Sämtliche Werke, ed. Erich Schmidt, 5 Bde. Leipzig 1904.
— D. z. K., Kritische Ausgabe von Eugen Wolff. Minden i. W.
— D. z. K., Bühnenbearbeitung von Friedr. Ludw. Schmidt (Neue Hamburger Bühne). Hamburg 1824.
— D. z. K., Bühnenbearbeitung von Karl Siegen. Festschrift. Leipzig 1876.
— D. z. K., Bühnenbearbeitung von Carl Friedr. Wittmann. Leipzig (Reclam-U.-B. Nr. 2304).
— D. z. K., Bühnenbearbeitung von Karl Zeiß. Dresden 1906.

II. Allgemeine Literatur.

Falk, Joh., Goethe aus näherem Umgange. Leipzig 1856.
Düntzer, H., v. Knebels Briefwechsel mit s. Schwester. Jena 1858.
Wilbrandt, A., H. v. Kleist. Nördlingen 1863.
Bibliotheca Theatralis oder Verzeichnis aller in bezug auf das Theater 1847—1866 erschienenen Bücher und Zeitschr. von Adolph Büchting, 1867.
Tieck, L., Dramaturgische Blätter, 1826.
Holtei, K. v., Beiträge zur Gesch. dramat. Kunst u. Lit. Berlin 1828.
Siegen, K., H. v. Kleist und der zerbr. Krug. Sondershausen 1879.
Minde-Pouet, G., H. v. Kleist, Seine Sprache u. s. Stil. Weimar 1887.
Brahm, Otto, H. v. Kleist. 5. Aufl. 1892.
Geiger, Ludw. Berlin 1688—1840. II. Bd., 1895.
Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels I. 8. Aufl. 1902.
Goethe, Tag- u. Jahreshefte, Werke Jub.-Ausg., Bd. 30, 1903.
Martersteig, M., Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

Jacobsohn, S., Das Theater der Reichshauptstadt. München 1904.
Devrient, Ed., Geschichte d. dtsch. Schauspielkunst, Neuausgabe.
Kühn, W., H. v. Kleist und das deutsche Theater. Leipzig 1911.

III. Theaterwissenschaftliche Spezialliteratur.

Klingemann, Aug., Kunst und Natur. 2 Bde. Braunschw. 1823.
Bärensprung, H. W., Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. 1837.
Küstner, K. Th. v., 34 Jahre meiner Theaterleitung. Leipzig 1853.
Hagen, E. A. Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.
Kaiser, Theaterdirektor Carl. Wien 1854.
Genast, E. F., Aus d. Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipzig 1862/66.
Weber, E. W., Zur Geschichte des Weimarischen Theaters. Weimar 1865.
Anschütz, Heinr., Erinnerungen. Wien 1866.
Pasqué, Ernst, Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig 1867.
Laube, H., Das Burgtheater. 1868.
— Das norddeutsche Theater. Leipzig 1872.
— Das Wiener Stadttheater. Leipzig 1875.
Schmidt, Friedr. Ludw., Denkwürdigkeiten, ed. H. Uhde. 1875.
Witz, F. A., Versuch einer Geschichte d. theatral. Vorstellungen in Augsburg. 1876.
Wlassack, E., Chronik des Hofburgtheaters von Wien. 1876.
Grandaur, Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters in München. 1878.
Proelss, Rob., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. 1878.
— Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. 1879.
Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg 1827—77. 1879.
Burckhardt, H., Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung. 1891 (Theaterg. Forsch. v. Litzmann I.).
Bing, Anton, Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters 1792—1895.
Kopp, H., Aug. Klingemanns Bühnenleitung. Hamburg 1901.
Bonnel, W., Aus der Gesch. des Königstädt. Theaters. Mitteil. des Vereins für d. Gesch. Berlins. 1904.
Hartmann, Fritz, Sechs Bücher Braunschweiger Theatergeschichte. 1905.
Weilen, A. v., Das k. k. Hofburgtheater zu Wien. 1906.
Wahle, Jul., Das Weimarische Hoftheater unter Goethes Leitung. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. VI.

Birk, K. H. v. Kleist, D. z. K., Ein Beitrag zur Inszenierung. Prag 1910.

IV. Almanache, Zeitschriften etc.

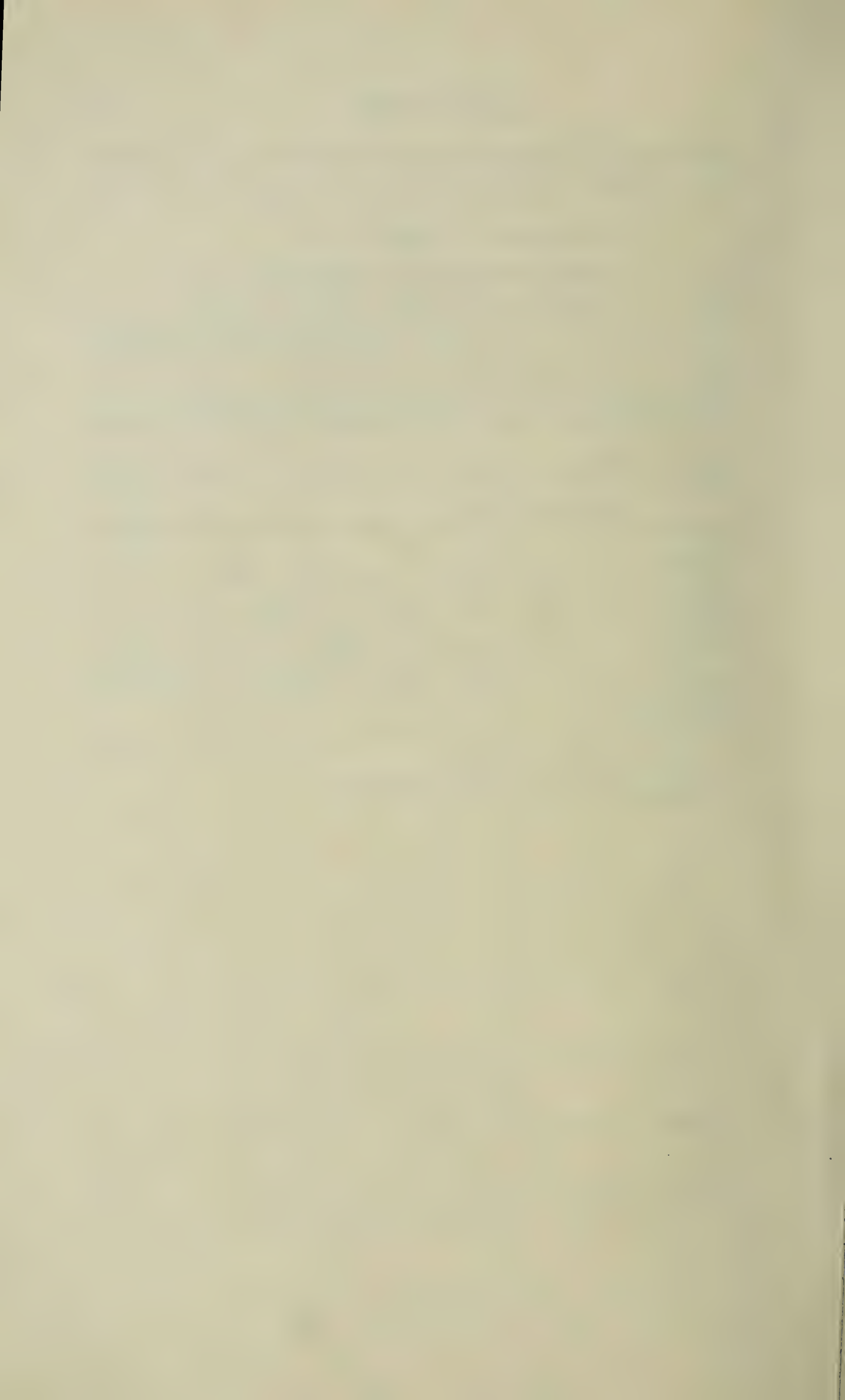
1807—12: Ifflands Almanach f. Theater, 5 Bde.
1822: Klingemanns allg. dtsch. Theater-Almanach.
1815—35: Karl Theodor Winklers Tagebuch der deutschen Bühnen.
1837—53: Almanach f. Freunde der Schauspielkunst, ed. L. Wolff.
1854—61: Desgl., fortgeführt v. A. Heinrich.
1862—80: Desgl., ed. A. Heinrichs Nachfolger, A. Entsch.
1873—79: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, ed. Ernst Gettke.
1889 u. ff.: Neuer Theater-Almanach, ed. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

Phöbus, Ein Journal für d. Kunst, ed. H. v. Kleist und Adam Müller. Berlin, Jan.—Dez. 1808.
Münchner Theater-Journal (1816, Heft 11), ed. Carl.
Zeitung für die elegante Welt. Leipzig (= Ztg. f. d. e. W.).
Allgemeine Theaterzeitung, ed. A. Bäuerle. Wien.

Ferner: Literarisches Echo, Die Schaubühne (ed. S. Jacobsohn), Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Berliner Tageblatt, Tägliche Rundschau.

Für Hamburg: Dramaturg. Blätter für Hamburg, ed. Prof. F. G. Zimmermann, 1821/22.

Originalien (1820), Hammonia (1820).



Einleitung.

1. Gesichtspunkte für die Bühnengeschichte des Zerbrochenen Kruges.

Wenn fortschreitende Entwicklung je dazu geführt hat, das Wesen einer bestimmten Kunstgattung tiefer und umfassender zu erkennen, die Psyche des einzelnen Kunstwerkes sowohl in ihren Nuancen wie in der Gesamtharmonie klar zu schauen und zu verstehen, die Entstehung eines solchen Kunstwerks sich nicht nur aus der Einzelpsyche des Schöpfers, sondern aus dem Zusammenwirken der verschiedenartigsten Kulturfaktoren, also gewissermaßen aus einer historischen Bedingtheit heraus zu erklären; wenn fortschreitende Entwicklung je hierzu geführt hat, so ist das in der Gegenwart auf dem Gebiet der Bühnenkunst geschehen. Und wenn wir uns heutzutage mit der Bühnengeschichte eines Dramas, oder wie in unserm besonderen Falle, eines Lustspiels beschäftigen, so werden wir uns nicht mit einer reinen Chronologie der Ereignisse, wenngleich die historische Anordnung innegehalten werden muß, begnügen. Wir werden die Bühnenbearbeitungen des Textes nicht nur vom einseitig literar-historischen Standpunkt untersuchen. Wir werden die Darstellung nicht vom Standpunkt der schauspielerischen Einzelleistung aus betrachten, wenn auch die Rollenauffassung einen Teil unserer Untersuchung bilden muß.

Was hauptsächlich berücksichtigt werden soll, ist: der Stil der Aufführung, der sich aus dem Zusammenwirken von Bearbeitung, Inszenierung (= Umwandlung des Textes in eine lebendige Harmonie des Wortes und der Geste in

einem der Dichtung gemäßen Stil), den individuellen schauspielerischen Leistungen und dem sonstigen Milieu des Bühnenwerkes ergibt.

Von Bedeutung sind dabei nur diejenigen Aufführungen, die sich durch Originalität auszeichnen, d. h. also die, ohne sich an Vorbilder früherer Aufführungen zu halten, einen Versuch machten, dem Kleistschen Stil auf der Bühne durch eigene Mittel gerecht zu werden; die außerdem von solch eindringlicher Wirkung waren, daß von ihnen aus eine Ausbreitung des Stückes auf andere Bühnen stattfand.

Ferner bildet bei der bühnenhistorischen Untersuchung einen Faktor: das Publikum, nach Stammescharakter und Bildung. Nicht nur, daß dieser Faktor für das Gelingen einer einzelnen Aufführung von Wichtigkeit ist, er bestimmt auch rein geographisch das Gebiet, innerhalb dessen Grenzen eine fruchtbare Ausdehnung des Dramas auf der Bühne möglich ist.

Diese Gesichtspunkte sollen bei der Bühnengeschichte des Z. K. vorwiegend ihre Berücksichtigung finden.

2. Der Zerbrochene Krug und die Ausdrucksmittel der Bühne.

Außer der Klarlegung der Gesichtspunkte für die historische Entwicklung ist weiter eine Festlegung der Grundbegriffe oder der Maßstäbe für den rein kritischen Teil der Untersuchung erforderlich. Nach welchen Maßstäben soll z. B. eine Bearbeitung betrachtet werden? Wenn wir dabei vom rein literaturgeschichtlichen Standpunkt ausgingen, so müßte einer Aufführung die jeweils beste kritische Textausgabe Wort für Wort zugrunde gelegt werden. Da aber der Dichter meistens kein geborener Bühnenpraktiker ist, er in seiner Seele auch nicht immer Nur-Dramatiker ist, so werden viele Teile seiner Dichtung, mögen sie nun dichterisch wertvoll sein oder nicht, auf der Bühne nicht entsprechend zur Geltung

kommen, da die Ausdrucksmittel der Bühne fast ausschließlich dem Dramatischen einer Dichtung, selten dem Lyrischen oder Epischen dienen können. Es muß also neben dem Literarhistoriker der Bühnenpraktiker seinen Stand behaupten, der das Undramatische, das Überflüssige „streicht“.

Ferner: welche Maßstäbe müssen wir nach der Bearbeitung für die Gesamtaufführung selbst anwenden? Es genügt hier doch nicht, daß irgend welche Wirkungen konstatiert werden, sondern es muß beim Aufbau und Ton der Gesamtaufführung, wie bei der Rollenauffassung des einzelnen Schauspielers stets gefragt werden: ist das Kleistscher Stil?

Sehen wir uns daraufhin den Z. K. in seinem Verhältnis zu den Ausdrucksmitteln der Bühne an!

Zunächst die Handlung. Das Eigenartige in der dramatischen Entwicklung des Z. K. besteht in der Tatsache, daß das eigentliche Geschehen vor dem Lustspiel liegt und die Handlung des Lustspiels selbst gewissermaßen nur ein Abrollen bis zur Aufdeckung des Geschehens darstellt. In Wirklichkeit aber entsteht eine zweite neue Handlung: Ein Krug ist zerbrochen worden. Der Täter soll vor Gericht festgestellt werden. Aus dem Wirrwarr der Untersuchung heraus ergibt sich schließlich: Der Richter selbst war der Täter. Eine groteske Situation. Daß das Publikum das im voraus weiß, macht aus einer sonst uninteressanten dörflichen Gerichtsverhandlung eine sich steigernde komische Handlung, in der der Richter sich der auf ihn einstürmenden Beweise bis zur Unmöglichkeit zu erwehren sucht, wobei das Milieu der Ahnungslosen und der Ahnenden die Komik noch wirkungsvoll verstärkt.

Die sich „abrollende“ Handlung ist also nicht bühnenunwirksam, wie Goethe und andere behauptet haben, da sie eine sich steigernde Handlung an und für sich ist. —

Gefährlich für die Bearbeitung, wie für die Darstellung, sind nur verzögernde Partien, die in diesem Falle die Wirkung nicht erhöhen, sondern abschwächen. — Ich nehme als Beispiele größerer Art die Privatunterhaltung Adams mit Walter im 4. Auftritt v. 308—351, die mit der Handlung selbst absolut nichts mehr zu tun hat. Ferner im 5. Auftritt die breite Auseinandersetzung über Adams Perückenverlust, Frau Marthes und Ruprechts endlose Streitereien im 7. Auftritt; im 9. Auftritt der Verdacht von Ruprechts Konskriptionsentziehung (v. 1305 ff.). Der 10. Auftritt, durch den eine große Pause in der Handlung eintritt und der 12. Auftritt (nach der Fassung der Handschrift), der eine breite epische Lösung bringt, die sich wohl behaglich liest, auf der Bühne aber nur zu leicht ermüden wird, da die Handlung mit Adam zugleich aufhört.

Kleist mochte etwas Ähnliches gefühlt haben, so daß er die Buchausgabe von 1811 mit einer kürzeren Schlußfassung herausgab (bei Wolff S. 92 Variant), die zwar die Vollständigkeit der Erklärungen der längeren Fassung, sowie deren dichterische Schönheiten vermissen läßt, doch für den Theatergebrauch die praktischere ist.

Es ist also bei der kritischen Untersuchung von Bearbeitungen wichtig festzustellen, wie sich der Bearbeiter mit diesen „Schwächen"[1] abgefunden hat.

Weitaus wichtiger jedoch ist die Herausarbeitung des Positiven, des Dramatischen, des Sichsteigernden, kurz: der Aufbau der dramatischen Entwicklung in der Bearbeitung und in der Darstellung: die ersten drei Auftritte enthalten die Exposition:

Die liederliche Wirtschaft des Dorfrichters im allgemeinen. Ein besonderes Ereignis, das kurz zuvor ge-

[1] Unter Schwächen sind also nur undramatische, wenngleich oftmals poetische Stellen zu verstehen.

schehen sein muß, wird dem Publikum angedeutet. Das Widerspiel zwischen Adam und Licht beginnt bereits; ebenso läßt der Bediente schon eine Ahnung aufkommen von der baldigen Aufstörung aus der lasterhaften Behaglichkeit und Unordnung und vom Beginn einer lebendigen, aufregenden Handlung.

Knapp und energisch setzt die Handlung im 4. Auftritt ein. Der Gerichtsrat kommt zur Revision. Unglücklicherweise ist auch noch Gerichtstag. Die Kläger sind bereits vor der Tür versammelt. Adam sucht vergebens zu verzögern (5. Auftritt). Der 6. Auftritt liefert den andern Teil zur Exposition, zum Vorgeschehnis: ein Krug ist zerbrochen worden. Wer ist der Täter?

Der 7. Auftritt verschafft dem Zuschauer hierüber bereits Klarheit, und mit den Worten: So nimm Gerechtigkeit denn deinen Lauf! Klägere trete vor! beginnt die Entwicklung vom Richter bis zum Täter.

Die Bearbeitung und Darstellung dieser Szenen muß mit solcher Deutlichkeit und natürlichen Eindringlichkeit geschehen, daß der Zuschauer bei Adams Anrufung der Gerechtigkeit die fast groteske Komik dieses Gegensatzes so stark empfindet, daß er mit großer Spannung dem Verlauf der Verhandlung entgegensieht.

Nicht das Was der Entwicklung interessiert, das er ja schon kennt, sondern nur noch das Wie; nicht das Endresultat, sondern der Verlauf. Wie wird sich Adam allen Verlegenheiten entwinden, wie wird er den endgültigen Beweisen gegenüber sich verhalten?

Das Wichtige ist also: es darf beim Beginn der Gerichtsverhandlung für den Zuschauer kein Zweifel mehr über die Zusammenhänge bestehen; es muß andererseits durch die Gestalt des Adam soviel Interesse geweckt worden sein, daß der Zuschauer, ohne sich durch Nachdenken über die Tatsachenverhältnisse den Genuß des Kommen-

den zu trüben, diesem mit Spannung und stets neuer und gesteigerter Erwartung folgt.

In der Gerichtsverhandlung muß trotz des Hin und Her die jeweilige Situation, in der sich Adam befindet, klar herausgehoben werden. — Zunächst im 7. Auftritt (Schmidt, v. 603ff.): Die Übereiligkeit Adams, mit der Ruprecht, der eine unangenehme Lösung bringen könnte, niedergeschrieen werden soll; sein unterwürfiges Benehmen zu Walter, sein gönnerhaftes Benehmen zu Marthe. („Erzählt den Hergang, würdige Frau Marthe!“) Eve gegenüber ist Vorsicht und ein sorgfältiges Operieren von Adams Seite angebracht. — Ruprecht gegenüber, dem gefährlichsten Gegner Adams, rücksichtslose Grobheit bis zu dem Punkt, wo Ruprecht den Verdacht auf Lebrecht hinlenkt. Die Stimmung wechselt. Ruprecht, der jetzt ungefährlich wird, wird von jetzt an milde behandelt: „Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn.“

Die erste Klippe ist umgangen; doch die Aussage Eves läßt sich nicht so leicht abtun (9. Auftritt, v. 1072ff.). Hier ist Adams ganze Intelligenz erforderlich, um einen Zwang, der von Marthe und Ruprecht auf Eve, die Wahrheit zu gestehen, ausgeübt werden könnte, zu verhindern. Daß Ruprecht der Täter nicht war, kommt zutage. Adams Bemühungen, den Verdacht auf Lebrecht zu schieben, nützen ihm nichts. Das Kritische der Situation spiegelt sich in seiner Verlegenheit wieder (v. 1220—1221). Nur Eves Weigerung, den Täter zu nennen, und Marthes Behauptung, Ruprecht hätte doch den Krug zerschlagen, retten Adam vorläufig. Marthe nämlich behauptet, die Muhme Brigitte hätte Ruprecht und Eve am Vorabend zusammen im Garten gesehen. Während Brigitte als Zeugin herbeigeholt wird, tritt in der Verhandlung eine Pause sein, gewissermaßen das letzte retardierende Moment (der 10. Auftritt).

Für Walter ist durch den Gang der Entwicklung einige

Klarheit geschaffen; er will die Pause benützen, um sich Gewißheit zu verschaffen; Adam, um neue Kräfte für den Kampf zu gewinnen.

Der 10. Auftritt ist notwendig[1], bedarf aber einer starken Kürzung, weil die ganze Handlung nicht ohne Gefahr für die Spannung der Zuschauer auf längere Zeit unterbrochen werden darf.

Der 11. Auftritt: Brigittes Beweismaterial häuft sich direkt gegen Adam. Für einen Einsichtigen, wie Walter ist Adams Täterschaft erwiesen. Und doch — hier ist Adam groß! — mit der unerhörtesten Frechheit behauptet er seinen Platz (v. 1850—1858) und fällt mit seiner ganzen richterlichen Autorität das harte Urteil (v. 1873ff.). Erst dieser Gewaltakt gegen den Geliebten erpreßt Eve das Geständnis, und Adam stürzt aus seiner Höhe in das erbärmlichste und feigste Menschentum.

Hier hört die Handlung auf, hier hört das Interesse auf, und nur ein kurzer Schluß noch darf die nötige Erklärung geben und das Ganze harmonisch ausklingen lassen.

Das Vorstehende ist die dramatische Entwicklung des Z. K., wie wir sie bei Kleist vorfinden; wie andererseits aber auch sie der Bühnenpraktiker zu berücksichtigen hat. Auf die dramatische Entwicklung hin sollen später die Bearbeitungen und auch die Aufführungen, soweit das möglich ist, zur Hauptsache untersucht und auf den Kleistschen Stil hin eingewertet werden.

In den Rahmen dieser Untersuchung fällt auch die Beurteilung der Charaktere. Behält durch die Bearbeitung dieser oder jener Charakter die Kleistschen Konturen, oder wie verändert er sich? Und für die Darstellung: Welche Eigenschaften der Charaktere, welche Gestaltung

[1] Die richtige Erkenntnis von der Bedeutung dieses Auftritts hat meines Wissens zuerst Bulthaupt (s. Dramaturgie: Kleist) gehabt.

bringen die Schauspieler? Worin treffen sie Kleist, worin nicht?

Die Bearbeitung, die Gestaltungskraft der Schauspieler und die Kunst des Regisseurs, die ersten beiden Faktoren zu einer harmonischen Einheit zusammenzuschmelzen, nenne ich die inneren Stil- oder Ausdrucksmittel der Bühne.

Als notwendige Ergänzung treten hier für die Darstellung die äußeren Stilmittel, der Ton und das Tempo hinzu, die jeweils aus der Dichtung heraus bestimmt sind.

Der Ton der Darstellung ergibt sich aus dem sprachlichen Stil, eventuell auch noch aus charakterisierenden Motiven.

Es genügt für die Bühne nicht, den Begriff Realistik für den Ton der Darstellung anzuwenden. Dafür gibt es zuviel Variationen des realistischen Tones. Bereits Minde-Pouet hat darauf hingewiesen[1], daß manche der Kleistschen Stilmittel, z. B. die Wiederholungen, bewußte Nachahmungen der Sprache der gewöhnlichen Leute seien, mithin zur Charakterisierung der dörflichen Typen, wie ihres Milieus dienen.

Doch läßt sich dieser Stil noch mehr als Minde-Pouet[2] es getan hat präzisieren. Die Kenntnis bäuerlicher Gepflogenheiten, typischer Redeweisen und charakteristischer Züge der märkischen Bevölkerung (in der Umgegend von Frankfurt a. d. Oder) liefert überraschende Aufdeckungen, wenn man den Z. K. vergleichsweise

---

[1] Georg Minde-Pouet: H. v. Kleist, Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897, p. 31.

[2] M. P. begnügt sich nämlich mit dem Nachweis märkischer Provinzialismen (p. 101ff.), auch p. 246ff., 282ff. Kleists Sprache bedeutet im Z. K. aber mehr; nämlich den Ausdruck für märkischen Geist, märkisches Leben und märkische Sitte. Hierauf hat zuerst Eugen Wolff Bedeutung gelegt (Die Zeit, Wien, d. 9. Jan. 1904, p. 17).

heranzieht. — Die schon von Minde-Pouet zitierten Redewendungen v. 753, v. 781/82, 884ff., 1354ff., 1366ff. kann man heute noch von märkischen Bauern hören. Gestalten, wie Adam mit der besonderen Mischung aller seiner typischen Eigenschaften (Genußsucht, Schlamperei, Vorliebe für Blumen, Hühner usw., Abenteurerlust, Willkür in der Rechtsausübung usw.) in der ihm eigentümlichen, märkischen Prägung sieht man noch heute in der Mark[1]. Das Gebahren von Veit und Ruprecht ist spezifisch märkisch[2] (im 7. und 9. Auftritt). Ausdrücke wie mausen, Detz, twatsch (im heutigen Märkisch: quatsch) usw.[3], vervollständigen das Bild[4].

Der Grundton des Kleistschen Stils im Z. K. ist also brandenburgisch. Er ist dem märkischen Bauernleben entnommen, in den Gestalten, in den einzelnen Motiven, in Redewendungen. Mit dieser handgreiflichen Vorstellung ist die Handhabe für den Ton der Gesamtdarstellung des Z. K. geschaffen, jene besondere brandenburgische oder märkische Nuance der Realistik, die der Regisseur im ganzen Spiel durchzuführen hat.

Das Tempo des Spiels ist abhängig vom Rhythmus des Z. K.

Daß der reimlose, fünffüßige Jambus wegen der Vereinigung von Stärke mit Freiheit eigentlich deutsch sei, hatte bereits Herder erkannt; Lessings „Nathan“ für

---

[1] So z. B. kenne ich persönlich einen ehemaligen Dorfschulzen in der Mark, einen Adam in Person.

[2] Wie mir von verschiedenen Brandenburgern übereinstimmend bestätigt wurde.

[3] Minde-Pouet, p. 102.

[4] Eine eingehende sprachliche Untersuchung hat natürlich in einer Bühnengeschichte nicht ihren Platz. Ich begnüge mich daher mit einer Bestimmung des Z.-K.-Stils, soweit er für die praktische Ausführung in Betracht kommt, zum Teil auf Grund eigener Erfahrung, zum Teil auf Grund von Minde-Pouets Untersuchungen (a. a. O.) und Wolffs Aufsatz in der „Zeit“.

das ernste Drama, Kleists Z. K. zum erstenmal für das Originallustspiel bewiesen.

Die Kraft und Schwere, die dem Blankvers innewohnt, schaffen auf der Bühne den Fluß der Rede. Im Lustspiel hat Kleist die Schwere und Breite des Tempos behoben, indem er einmal den Vers sehr oft unter mehrere Personen verteilte (lebendiger, realistischer Dialog)[1], zweitens durch Abweichungen vom fünffüßigen Jambus[2]. Dadurch tritt an Stelle der Schwere Lebendigkeit und Schnelligkeit, ohne daß das Tempo an Kraft einbüßt. Das ist neben der märkischen Realistik ein wesentlicher Faktor zur Erzeugung eines deutschen Lustspieltons.

3. Das Endziel.

Die Bühnenschicksale unserer großen Dramen (und Lustspiele) verfolgen, heißt den Kampf schildern zwischen Literatur und traditioneller Bühne, heißt den Zwiespalt aufdecken zwischen genialem dichterischem Geist und der Seichtheit der Zeitgenossen, heißt Entwicklungsphasen zeigen, wo nach Tiefständen und Verkommenheit in Tradition leuchtende Höhepunkte erscheinen, wo gewaltige Erzeugnisse unserer Literatur in Gemeinschaft mit gleichgenialer Darstellungskunst zu einem starken Erlebnis mit lang nachhallender Wirkung werden.

Die Geschichte des Z. K. auf der deutschen Bühne zeigt einen kleinen Teil von dem Kampfe, den der Geist Kleists fast ein Jahrhundert zu kämpfen hatte, bis er, der Vertreter reinsten Germanentums, das Eigentum des germanischen Volkes wurde, bis dieses Volk, — und das

---

[1] Von 165—264, 325ff., 380ff., 453ff., 509ff., 525ff., 547ff., 574ff. etc.

[2] Siehe hierüber die vorzüglichen Ausführungen von Minde-Pouet (a. a. O.) p. 45ff. Die rhythmischen Abweichungen sind die Folgen von Affektveränderungen, bedingen also durch den Wechsel ein lebhaftes Tempo, das der jeweiligen Situation entspricht.

geschieht auf der Bühne allmählich erst in unsern Tagen — sich auf seinen eignen Stil besinnt.

Für die Theatergeschichte im besonderen gewinnen wir durch das jeweilige Verhältnis des Z. K. zur Bühne einen neuen Maßstab für den Stand des Theaters, da die Höhe der Entwicklung des deutschen Theaters bestimmt ist durch die Höhe des Bedürfnisses nach den bedeutenden Dramen und Lustspielen der Literatur. — Andererseits bildet der Zerbrochene Krug ein besonderes Kapitel in dem Gebiete der Geschichte des deutschen Lustspiels auf dem deutschen Theater.

Das erste große deutsche Lustspiel mit spezifisch germanischem Stil fand auf der Bühne keinen Stil vor, der ihm gemäß war, und so mußte der Z. K. in einem langen, mühevollen Kampf sich seinen Bühnenstil selbst schaffen, mußte die Einflüsse ausländischer Bühnen in Deutschland überwinden, bis — erst in der Gegenwart — der deutsche Lustspielton auf dem Theater entstand.

Erste Versuche zu einer Aufführung des Z. K.

Vor eine größere Öffentlichkeit trat Kleist mit dem Z. K. zum erstenmal in Dresden, wo das Lustspiel mehrere Male mit großem Beifall vorgelesen wurde (17. Sept. 1807 an Ulrike)[1]. Es sollte eine Privataufführung beim österreichischen Gesandten v. Buol in Dresden stattfinden, wozu Proben im Gange waren (25. Okt. 1807 an Ulrike)[2]. Doch scheint daraus keine Aufführung entstanden zu sein, wie in einem Briefe Kleists an Heinrich Joseph Collin (Wien) verlautet (14. Febr. 1808[3])[4], so daß die tatsächlich erste Aufführung erst in Weimar stattfand. Aus demselben Brief erfahren wir auch, daß er den Z. K. dem mit dem Wiener Hofburgtheater in Beziehung stehenden Collin zugeschickt hat, doch will er das Manuskript zurückziehen, wenn der Erfolg in Wien nicht für gewiß gehalten würde, was Kleist als das Wahrscheinlichere annahm. Nach dem Weimarer Fiasko wird Kleist wohl keinerlei Neigung gehabt haben, in Wien einen zweiten Versuch anzubringen.

---

[1] Abgedruckt: Schmidt V, S. 351.

[2] Abgedruckt: Schmidt V, S. 356.

[3] Abgedruckt: Schmidt V, S. 371.

[4] Siegens Meinung, der Z. K. sei in Dresden zuerst aufgeführt (Heinr. v. Kleist und der Z. K. S. 16) ist also hiermit widerlegt; siehe hierüber auch E. Schmidt I, S. 320, Teile 23—24.

Die Weimarer Aufführung.

Goethes Stellung zum Z. K.: Schon am 17. Sept. 1807 erfahren wir aus einem Briefe Kleists an Ulrike, daß Goethe den Zerbrochenen Krug in Weimar aufführen lassen will.

Erst am 2. März 1808, nicht wie Kleist erwartete, im Februar (5. Januar 1808 an Ulrike) ging die Aufführung vor sich.

Wiewohl Goethe zeitweise Kleist mit Wohlwollen entgegenkam (24. Jan. 1808 Kleist an Goethe), so konnte er doch auf die Dauer seine Abneigung, von seinem bereits abgeklärten Standpunkt strenger Stilisierung aus, gegen einen Vertreter kraftvollen, realistischen, märkischen oder besser niederdeutschen Lebens im Drama nicht überwinden. Goethe glaubte nicht an die Bühnenfähigkeit des Z. K.; es sei ein „problematisches Theaterstück" und gehöre dem unsichtbaren Theater an, wenngleich er dem Stück Humor und Geist nicht absprach. Es fehle dem Stück an der rasch durchgeführten Handlung, und dieser Tatsache schrieb Goethe die Schuld des Mißerfolges zu. Daß Goethe einem Stück, das er aufführen lassen wollte, nicht mehr als Kritiker gegenüberstehen durfte, sondern einfach als Regisseur, der dem Lustspiel und seinen stilistischen Eigenheiten durch einen möglichst konformen Stil der Darstellung Rechnung zu tragen hatte, vergaß er; weil er Dichter und nicht Regisseur, höchstens der Regisseur seiner eigenen Dramen war. Goethe konnte eben, als Theaterleiter, auch nur seinen Stil, den er als dichterische Persönlichkeit besaß, auf der Bühne verwirklichen lassen. In diesem Zwiespalt

Stiles zweier Dichter, in der strengen Gliederung, der vornehmen Ruhe, der Abgeklärtheit und Erhabenheit des einen, in der Realistik des anderen lag der Kern des Mißerfolges.

Irgend welche Schuld trifft also nicht Goethe, obwohl die Ursachen des Mißerfolges auf ihn zurückzuführen sind. Goethe konnte nicht anders handeln.

Die Aufführung. Über eine etwaige Bearbeitung von Goethe oder einem seiner Regisseure wissen wir nur wenig. Das Regiebuch ist verloren gegangen[1]. Und so erfahren wir Positives über die Aufführung nur aus Kritiken in der Ztg. f. d. e. W. und aus dem Theaterzettel, der folgendermaßen lautet:

Weimar.

Mittwoch, den 2. März 1808.

DER GEFANGENE.

Oper in einem Aufzuge, Musik von Della Maria
(folgt Besetzung)

Hierauf

Zum ersten Male:

DER ZERBROCHENE KRUG.

Ein Lustspiel in drei Aufzügen.

Walter, Gerichtsrat . . . . Oels
Adam, Dorfrichter . . . . Becker
Licht, Schreiber . . . . Unzelmann
Frau Marte Rull . . . . Wolff
Eve, ihre Tochter . . . . Elsermann
Veit Tümpel, ein Bauer . . . . Graff
Ruprecht, sein Sohn . . . . Wolff
Frau Brigitte . . . . Silie
Ein Bedienter . . . . Eilenstein
Mägde . . . . Engels, Genast
Büttel.

Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorfe bei Utrecht.

etc. etc.

---

[1] Vermutlich beim Brande des Theaters 1825.

Nach dem Zettel ist das Lustspiel also in 3 Aufzüge eingeteilt[1], wodurch natürlich die Handlung in ihrem notwendigen flotten Verlauf starke Einbuße erleiden mußte. Dieser dramaturgische Fehler darf aber nicht als Hauptursache des Mißerfolges angesehen werden. Die Gründe liegen viel tiefer, wie wir später sehen werden. Nach der Dreiteilung ist anzunehmen, daß der Z. K. fast ohne Kürzung aufgeführt worden ist.

Über die Aufführung selbst berichtet Genast[2], daß sie einen bisher in Weimar unerhörten Theaterskandal zur Folge hatte. Die Hauptschuld läge an dem breiten gedehnten Spiel des Adamdarstellers Becker[3].

Bestätigungen dieser paar Tatsachen finden sich noch in einigen Notizen der Ztg. f. d. e. W.[4], ohne jedoch neue Erkenntnisse zu liefern[5]. Das ist auch nicht weiter wichtig, wenn wir die vorhandenen Tatsachen unter dem richtigen Gesichtswinkel betrachten; wenn wir uns fragen: was liegt hinter den Tatsachen?

Der Weimarische Theaterstil und der Zerbrochene Krug.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, anekdotenhafte Berichte wiederzugeben, noch mich auf unnütze Erörterungen über Schuldfragen und ähnliches einzulassen. Das würde zu keinem positiven Ergebnis für die Theatergeschichte führen. Als etwas Mögliches und Fruchtbringendes sehe ich nur eine Untersuchung an, die den Stil des Z. K. als etwas Gegensätzliches zum Stil des Weimarischen Theaters

[1] Siegen (1879, S. 25) schreibt Goethe die Hauptschuld zu.
[2] Aus den Tagebuchblättern eines alten Schauspielers I, S. 169.
[3] Siehe auch Kap. IX.
[4] Vom 14. März und 4. April 1808.
[5] Die Weimarer Aufführung ist von Siegen (1879, S. 17ff.) einwandfrei dargestellt; dort sind auch sämtliche oben erwähnte Belege abgedruckt.

darlegt, oder genauer: eine Untersuchung, die zeigt, daß das erste Lustspiel mit typisch germanischen (niederdeutschen) Eigenschaften beim ersten Ansturm gegen die Mauern des Traditionellen notwendig zu Fall kommen mußte, bevor es seinen mühseligen Eroberungszug über die deutschen Bühnen antrat.

In seiner Vorrede zu Voltaires Mahomet[1] spricht Goethe sich klar über sein stilistisches Wollen für seine Bühne aus. Das französische Theater soll als Vorbild genommen werden. Welche besonderen Eigenschaften mußten ihm da also als Leitmotiv für die Darstellungskunst vorschweben? Schönheit und Getragenheit in der Gestaltung, eine rhetorische Sprechweise und in der Geste Vornehmheit. Das Repertoire, das Goethe in den Jahren seiner Haupttätigkeit durchführte, war das Material zur Verwirklichung seines Wollens und der Hauptfaktor für die Entstehung des Weimarischen Stils. Die Schauspieler kamen für die Stilbildung gar nicht in Betracht, da sie, trotz des Ärgers, den sie Goethe auf dem sonstigen Gebiete seiner Theatertätigkeit bereiteten, hierin sich dem Repertoire und nur dem durch dieses bestimmten Stil fügten, ohne es selbst zu wissen. Weitaus größer war schon der Einfluß des Publikums, das die Bildung des Weimarischen Stils insoweit begünstigte, als er dem Geschmack der Kleinstädter und der Mitglieder eines Hofstaates, sowie derem Anspruch auf höfische Formen und andererseits auf bürgerliche Sentimentalität Rechnung trug.

Zur Hauptsache beherrschten Kotzebue, Iffland und deren Nachahmer das Repertoire, neben den französischen

---

[1] Vorwort zu einigen Szenen aus „Mahomet, nach Voltaire von Goethe". In den Propyläen 1800. Man denke ferner daran, daß Goethe mit schulmeisterlicher Absicht den Mahomet einstudierte, um seinen Schauspielern „jene französische monotone Manier", wie Klingemann die Versdeklamation nannte, beizubringen (Klingemann I, 162).

Klassikern Schiller; Goethes eigene Dramen nur in begrenztem Maße. Von Shakespeare wurden nur die großen Tragödien gegeben. Daß hier die Gefahr nahe lag, aus der Darstellung echter Tragik in Getragenheit, aus echtem Gefühl in leere Worte zu zerfallen, ist klar; zumal Kotzebues und Ifflands Stücke zu Unechtheit des Gefühls und falscher Sentimentalität in der Darstellung auf die Dauer verführen müssen.

Die in Weimar außerdem so wohlgepflegte Oper, auch nach französischem Vorbild, trug nicht wenig zur Entstehung eines solchen Tons im Schauspiel bei. Das Lustspiel, das an Zahl der Aufführungen der Oper und dem Schauspiel weit nachstand, konnte sich kaum einer solchen Stilbildung entziehen, da zumeist die Lustspiele nach dem Französischen oder von Kotzebue waren. Goethes eigene Lustspiele waren zwar sehr beliebt, aber ohne starken beeinflussenden Stil.

Beinahe verwunderlich ist es, daß bei dem gewaltigen Einfluß der französischen Bühne in Weimar der leichte Konversationston des Lustspiels der Franzosen sich nicht eingebürgert hat, obwohl dies ein Wunsch Karl Augusts war[1].

---

[1] Klingemann sagt in „Kunst und Natur" I. 316: Es bestätigt sich auch hier meine Erfahrung über das Einseitige der meisten deutschen Theater und über ihre divergierenden Kunstrichtungen, welche eben durch das Übergewicht der den Ton haltenden Realisten oder Idealisten, in der Hauptsache bestimmt werden. So befindet sich da, wo die höhere Tragik den Grad einer gewissen Vollkommenheit erreicht hat, das leichtere Lustspiel gewöhnlich im Verfalle, und man kann den Tonübergang zur Konversation (welche bei den Franzosen z. B. so vollendet erscheint) nicht finden; indeß man auf denjenigen Bühnen, wo leicht und lebhaft konversiert wird, sich gegenteils wieder nicht auf den echt tragischen Kothurn zu erheben vermag, und alles möglichst in Prosa zersetzt. Wer das Weimarer Theater in seiner besseren Periode kennen lernte, und das Hamburger damit in Vergleichung stellt, den muß die absolute Antithese

Was für ein Stil nach vieljähriger Arbeit aus Goethes Bühnenabsichten und dem vom Publikum im allgemeinen gebilligten Repertoire am Hoftheater zu Weimar entstanden war, entnehmen wir einem Artikel von Stephan Schütze aus der Ztg. f. d. e. W. vom 19. und 22. September 1808.

Gerade die einseitigen Lobeserhebungen des Weimarschen Theaters durch Schütze lassen einen sicheren Schluß zu auf die Eigenschaften des dortigen Stils, ohne diese Eigenschaften jedoch, wie Schütze, als Vorzüge der Goetheschen Bühne hinzustellen.

Drei Eigenschaften zeichnen das Weimarer Theater vor den andern Deutschlands aus, sagt Schütze: „Natürlichkeit, Spiel der Mäßigung und symbolische Anordnung, welches alles dreies den Begriff der Idealität und Schönheit in sich schließt.“ Natürlichkeit ist aber für Schütze nur ein Freisein von „Geziertheit und unnötigem Wichtigtun“; Natürlichsein heißt: „da jeder spricht, wie eben ein fühlender, handelnder Mensch nach dem Triebe seiner reinen oder besseren Natur, im Leben zu sprechen pflegt oder in solchen Verhältnissen sprechen würde.

Die Natürlichkeit der Weimarer Bühne ist also nicht Naturalismus des Sprechens in unserm heutigen Sinne, sondern ist derjenige Ausdruck in der Sprache, der dem „Triebe der reinen oder besseren Natur“ des Menschen entsprechen würde, also: schöne, gehobene Sprechweise.

---

dieser Rücksicht völlig deutlich werden; und wie auf jenem das Lustspiel schwerfällig einherschleppte, indes die höhere Tragik vollendet dastand; so erscheint auf diesem der Held für die Phantasie um keinen Zoll breit über den Soccus erhoben, während im Konversationsstücke alles genau und auf das Erfreulichste ineinander greift.

Ferner: was heißt für Schütze „Spiel der Mäßigung“? Das Spiel der Mäßigung beruhe „auf Fassung, auf Würde, auf der selbst im höchsten Affekt noch möglichen Besonnenheit einer kraftvollen edlen Seele, und führe zu jener wohlgefälligen Harmonie, die in der Kunst geistvolle Schönheit und der höchste Zweck der Kunstbestrebungen sei.“ — „In Weimar“, so sagt Schütze, „wurde den Zuschauern keine Empfindung aufgedrungen, sondern alles auf der Bühne ging für sich seinen ruhigen schönen Gang“.

Was heißt das, was der gute Schütze so lobpreist, anderes, als übermäßige strenge Stilisierung, die nur zu oft in Eintönigkeit, Kälte oder gar Unnatur ausarten mußte. Unter symbolischer Anordnung, der dritten von Schütze genannten Eigenart, versteht er, daß alles in der Darstellung, selbst das Kleinste, der Idee, dem Geiste des Dramas dienen müsse; also: Einheitlichkeit der Regieabsichten.

Ohne Goethes Kulturarbeit, aus Bühnenchaos ein geregeltes Arbeitsfeld mit bewußten Zielen geschaffen zu haben, verkennen, ohne auch den von ihm errungenen Stil irgendwie einwerten zu wollen, läßt sich rein objektiv die Darstellungskunst in Weimar durch folgende Eigenschaften bestimmen: Einheitlichkeit in der Durchführung der dramatischen Idee auf der Grundlage der Idealität oder der Symbolik (also idealistischer Gesamtstil), starre Stilisierung der Gestalten, gehobene Sprechweise; nichts von Realismus oder natürlicher Darstellungsweise, wie beispielsweise die Hamburger Schule sie aufwies.

Der Weimaraner Theaterstil war, als 1808 der zerbrochene Krug aufgeführt wurde, bereits etwas vollkommen Feststehendes, etwas Starres. Mit Schillers Todesjahr hatte die Entwicklung aufgehört, und alles, was danach nach Weimar kam, mußte sich diesem Stil anpassen oder brechen.

Daß die Handlung des Z. K. nicht nach dramatischen Gesichtspunkten (s. Einleitung) herausgehoben, der Text danach gekürzt, sondern durch die Dreiteilung noch schleppender gemacht wurde, mag zum großen Teil seinen Grund in Goethes bereits beginnender Resignation den Theaterangelegenheiten gegenüber, auch in seiner Gleichgültigkeit gegen Kleist gehabt haben; aber der Grund des ganzen Mißerfolges ist zu suchen in der Tatsache, daß ein vollkommen neuer Stil, der Kleists, der des germanischen Realismus, sich dem völlig entgegengesetzten starren System des Hoftheaters zu Weimar anpassen sollte. Die Versündigung am Text wurde durch eine schleppende Darstellung, besonders durch Becker (Adam) noch verschlimmert. Feierlichkeit und Ruhe sind der Tod des lebendigen Dialogs bei Kleist, sind das Gegenteil des flotten Tempos, der Unaufhaltsamkeit der abrollenden Handlung im Z. K. Die rezitierende Sprechweise mußte versagen beim realistischen (s. Einleitung) Rhythmus der Kleistschen Dichtung, die nur einen natürlichen Ton des Ausdrucks verträgt.

Und nun vollends die Gestaltung der einzelnen Charaktere! Das Bestreben jedes Schauspielers zum Idealisieren, allenfalls zum Typisieren mußte jeden Charakterzug der individuellen Kleistschen Figuren verwischen. Verschiedenartige Charaktere, von den jeder eine ganz besondere psychologische Behandlung erforderte, waren in Weimar eine Unmöglichkeit; für die Schauspieler, sie darzustellen, für das Publikum, sie zu erfassen.

Daß das Weimarische Publikum auch seinen Anteil an der Repertoirebildung, also auch an der Stilbildung hatte, war bereits betont worden. Und wenn Henriette v. Knebel den Z. K. ein „fürchterliches Lustspiel“ nennt und es „langweilig und abgeschmackt“ findet[1], so wird

[1] Henriette v. Knebel an ihren Bruder am 5. März 1808 (Düntzer, Jena 1858).

uns das nicht wundernehmen. Dies Urteil ist typisch und nur ein Einzelzeugnis für das, was die Meinung aller braven Spießbürger Weimars war, die nichts gelten lassen wollten als das Gewohnte, als die heilige Tradition.

Ich habe im Vorhergesagten Wert darauf gelegt, nicht historische Einzelheiten zu bringen, die schon bekannt sind, sondern die Tatsachen der Weimarer Aufführung und ihren Mißerfolg in ein neues Licht zu rücken.

Die Anfänge einer neuen realistischen Epoche, unserer heutigen Zeit, sind bereits da, doch das alte steht noch zu mächtig; ein Lustspiel erscheint, das erste wirklich uns gehörende; doch es findet keine Heimat auf einer der hervorragenden deutschen Bühnen.

Die Aufführungen in München, Breslau, Berlin.

Man hat vielfach angenommen, in der Zeit von 1808 bis 1820 (Hamburger Aufführung) sei kein Versuch mehr gemacht worden, den Z. K. aufzuführen. Das ist ein Irrtum. Ich habe in München, Breslau und Berlin Aufführungen feststellen können, die zwar keine Bedeutung der Nachwirkung wie die Hamburger Aufführung aufzuweisen hatten, aber doch immerhin, entgegen der Weimarer erfolgreich waren. Leider war nur weniges über die Aufführungen selbst zu erfahren.

München. Laut dem Münchener Theater-Journal für 1816 (III. Jahrg., Heft XI, S. 563) wurde am Kgl. Theater am Isartor in München am 27. Nov. 1816 „zum Vorteil des Herrn und der Mad. Karl“ zuerst König Yngurd v. Müllner, darauf der zerbrochene Krug von Heinrich v. Kleist gegeben. Über die Aufführung findet sich eine kurze Notiz Seite 564 desselben Almanaches:

Das Lustspiel: „Der zerbrochene Krug“ dankt dem lebendigen Spiele des Herrn Wohlbrücks, Dorfrichter Adam, und der Mad. Karl, Evchen, die freundliche Aufnahme, die sich so laut aussprach. Frau Marthe Rull, Mad. Tochtermann, war unverständlich, weil sie sich zu sehr nach der Tribüne des Richters gewendet hatte, und ihre Stimme nicht gestattete, deutlicher zu seyn. Dadurch ging die Exposition verloren, und von der schönen Beschreibung des hautsreliefs, daß den Krug zierte, ehe er zerbrochen wurde, verstand man sehr weniges.“

Aus dieser Kritik läßt sich also zumindest entnehmen, daß man, in der Darstellung wie beim Publikum, wenigstens versucht hat, dem Z. K. gerecht zu werden.

Man darf sich jedoch kein verkehrtes Bild von der Aufführung machen. An einen speziellen Stil des Z. K. in der Darstellung wird man kaum gedacht haben. Das Isartortheater, eine Filiale des Hoftheaters, pflegte unter Karls Direktion zur Hauptsache die Volksposse und zwar besonders die niedere Posse mit wienerischem Lokalkolorit (z. B. von Gleich und Adolf Bäuerle), deren heitere und derbe Späße wohl dem Münchener Volkscharakter am meisten zusagten[1]. So war hier am Isartore, wo der Volkswille sich uneingeschränkter als am Hoftheater offenbaren konnte, ein sogenanntes Lokaltheater mit engbegrenztem örtlichen Stil und Repertoire entstanden, in das hinein der Z. K. nur kraft seiner inneren natürlichen Volkskomik paßte, aber nicht kraft seines sprachlichen Stils. Wirkliches Können des Ensembles, das vor allem auf einem guten Zusammenspiel beruhte[2], vermochte daher dem Z. K. wohl zu einem Erfolg, aber nicht zu einem Dauererfolg zu verhelfen. Der große Zwiespalt zwischen Kleistscher Wortkunst und Münchner Dialekt war zu offenbar, um nicht baldig zu befremden; und so ist eine Wiederholung des Z. K. nur noch für den 4. Dez. 1816 zu verzeichnen. Die Wiener Staberliaden waren doch ein heimischeres Gut — für Darsteller und Publikum.

Breslau. Am 14. April 1818 wurde der Z. K. zum ersten Male am Breslauer Nationaltheater gegeben (also nicht wie Kühn behauptet 1819)[3]. Der Theaterzettel lautet:

---

[1] Friedr. Kaiser, Theaterdirektor Carl, Wien 1854, S. 6ff.

[2] In Winklers Tagebuch d. dtsch. Bühnen von 1822 sagt eine Anmerkung: Der günstige Erfolg der meisten gegebenen Stücke beruht hauptsächlich auf dem guten Zusammenspiel, worin diese Bühne gewiß mit den ersten Bühnen Deutschlands wetteifern kann.

[3] Walter Kühn „Heinrich v. Kleist und das deutsche Theater“. München 1912, eine populäre, für wissenschaftl. Zwecke kaum in Betracht kommende Schrift.

Walter, Gerichtsrat	Hr. Bünte
Adam, Dorfrichter	„ Schmelka
Licht, Schreiber	„ Fischer
Frau Marthe Rull	Frau Schmelka
Eve, ihre Tochter	Jgf. Butenop
Veit Tümpel, ein Bauer	Hr. Rogmann
Ruprecht, sein Sohn	„ Seidelmann
Frau Brigitte	Fr. Scholz
Grete, Liese	Jgf. Sutorius, Fr. Sachs
Ein Büttel	Hr. Hirtner
Ein Bedienter	„ Wieser

Vorher: Die großen Kinder.

Wiederholungen fanden statt am 16. und 26. April 1818, am 27. Februar und am 5. März 1819 und am 20. Januar und 11. März 1820. Diese Wiederholungen beweisen einen, wenn auch nicht bedeutenden Erfolg, der von einer Notiz in Winklers Tagebuch unter dem 20. Januar 1820 bestätigt wird: den Z. K. wiederholt: „Auf hiesiger Bühne stets unter den vorzüglichsten und beliebtesten Darstellungen. Hr. Schmelka als Dorfrichter, Mad. Schmelka als Marta Rull und Mad. Anschütz[1] als Eve sind unvergleichlich“.

Eine andere Kritik, die in gleicher Weise die Darstellung lobt, wirft aber ein andres Licht auf das Publikum und die Breslauer Kritik. Da diese Notiz bisher nicht bekannt geworden ist, lasse ich sie folgen.

Ztg. f. d. e. W. 1818, Nr. 114 (13. Juni): Am 14. April wurde zum erstenmal der Z. K., ein Lustspiel in 1 Akt von Hr. v. Kleist gegeben. Johannes Falk sagt bei Gelegenheit der mißlungenen Vorstellung dieses Lustspiels auf der Weimarschen Bühne: „Es fehlt eine von Augenblick zu Augenblick fortschreitende Handlung, die Seele des Dramas, wofür lustige Einfälle, welche der Leib sind, keineswegs dem Zuschauer Ersatz geben.“ Wohl ist eine

[1] Jungfer Butenop hatte sich inzwischen mit dem Schauspieler Anschütz verheiratet (siehe H. Anschütz, Erinnerungen).

feste Hand in Zeichnung der Charaktere zu erkennen; viele geniale Züge und Einfälle überraschen, der witzige Dialog unterhält; allein dies alles entschädigt nicht für den Mangel an lebendiger Bewegung. Die Prozeßführung, so umständlich und gedehnt, und gar so oft durch Erzählungen unterbrochen, ermüdet denn doch zuletzt. Nur Herrn Schmelkas und seiner Frau sinnreiches, immer den gesunkenen Mut der Zuschauer erfrischendes Spiel hielt das Stück zwischen Beifall und Mißfallen schwebend."

Es scheint hiernach, als ob nur wenig gestrichen worden wäre.

Weitere Wiederholungen waren am 15. und 18. Sept. 1822. Dann verließ Schmelka, der Adamdarsteller, Breslau, und mit ihm verschwand vorläufig der Z. K. vom Repertoire. Erst am 9. Juli 1828 erfolgte eine Neueinstudierung, die aber wohl von der Hamburger Aufführung, deren Bühnentext sich immer mehr ausbreitete, ihre Anregung empfangen haben dürfte.

Berlin. Die Aufführung des Z. K. vom 18. Januar 1825 am Königstädtischen Theater ist höchstwahrscheinlich Schmelka zuzuschreiben, der von Breslau aus hierher engagiert wurde. Zeitlich liegt diese Aufführung allerdings später als die Hamburger, doch gehört sie an diese Stelle, da sie gewissermaßen als eine Fortentwicklung der Breslauer Aufführung anzusehen ist. Außerdem beweist das Vorhandensein von Veit Tümpel im Theaterzettel die völlige textliche Unabhängigkeit von der Hamburger Bearbeitung. Hier der Plan:

Zum 1. Mal: Der zerbrochene Krug, Lustspiel in 1 Abt. von H. v. Kleist.

Besetzung: Walter . . . . Hr. Priehl
Adam . . . . „ Schmelka
Licht . . . . „ Rösicke
Frau Rull . . . . Mad. Scholz
Eva . . . . Dem. A. Sutorius

Tümpel	Hr. Bartsch
Ruprecht	„ Beckmann
Fr. Brigitte	Mad. Herold
Diener	Hr. Michelis
Liese	Dem. M. Herold
Margarethe	Dem. N. Herold
Der Büttel	Hr. Wegener

Das Königstädtische Theater bedeutete für Berlin dasselbe wie das Isartortheater für München. Sein Wirkungskreis war das Lustspiel, die Posse, das Volksschauspiel und die Operette, und ein hierauf geaichtes Ensemble von zum Teil bedeutenden Schauspielern (Beckmann, Schmelka usw.)[1] mußte sogar eine wesentlich bessere Aufführung des Z. K. zu Stande zu bringen als München, da Berlin doch der eigentliche Heimatboden Kleistscher Kunst ist.

„Das Lustspiel gefiel beim Publikum auch sehr —" (Notiz in Winklers Tagebuch unter dem 18. Januar 1825). Trotzdem wurde es nach einer einmaligen Wiederholung am 23. Januar 1825 vom Spielplan abgesetzt, da der verdorbene Geschmack der Großstadt nach anderen Genüssen verlangte. Die immer weiter nordwärts dringenden Staberliaden wurden eine immer beliebtere Kost; dann aber wuchs auch stetig die Vorliebe für die neu entstehenden und gewaltig um sich greifenden Berliner Lokalpossen.

Die Aufführungen des Z. K. in München, Breslau und Berlin-Königstadt sind nur bedeutungslose Episoden für die Bühnengeschichte des Z. K. Sie beweisen nur, daß der Z. K. in der Atmosphäre niederer Vergnügungsstätten nicht gedeiht, und daß von diesen Theatern, die einen Z. K. unter seichte Unterhaltungsstücke verständnislos einreihen, keine große Entwicklung für unser

---

[1] Vortrag in Berlin von W. Bonnell am 12. Dez. 1903, abgedruckt in Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jahrgang 21, 1904, Heft 1, S. 6.

deutsches Theater ausgehen kann. — Das für den Z. K. prädestinierte[1] Berlin war noch in keiner Weise reif für Kleist[2]. Erst hundert Jahre Entwicklung brauchte es, bis es sich mit vollem Verständnis diesem Geist erschloß und mit Bewußtsein und Energie seine geistige Entwicklung an Kleist anknüpfte.

---

[1] Siehe Kap. X.

[2] Man denke an die Aufführung des Z. K. im Kgl. Schauspielhaus 1822 (siehe Kap. VI).

Die Hamburger Aufführung.

Wirklich Fuß fassen sollte der Z. K. erst an einer Stätte, wo der Volkscharakter niederdeutsch war, wie die Gestalten der Kleistschen Dichtung; und wo unter dem großen Schröder eine ganz eigenartige Bühnenkunst sich entwickelt hatte, die unter der Bezeichnung „Natürlichkeitsrichtung" schon damals die Aufmerksamkeit aller Bühnenkundigen auf sich lenkte und oft der Gegenstand eines Streites Für und Wider war.

Schröders Epigone, Friedrich Ludwig Schmidt, der 1815 neben Herzfeld Mitdirektor des Hamburger Nationaltheaters wurde, wandelte getreu in des Meisters Bahnen, und ihm, der sehr wohl eine selbständige und literarisch gebildete Persönlichkeit war, verdanken wir denn auch ein energisches Durchsetzen Kleists auf der Bühne.

Schmidts Stellung zum Z. K.:

Siegens[1] ungerechte Beurteilung Schmidts in seiner Stellungnahme zum Z. K. muß entschieden dahin reduziert werden, daß Schmidt die literarische Bedeutung seiner Arbeit wohl überschätzte, daß es ihm aber völlig fern gelegen hat, sich irgendwie Kleist gleichzustellen oder gar seine Bearbeitung als eigene Dichtung, wie viele andere, z. B. Bulthaupt behaupten, auszugeben. — Die Titelbezeichnung in Schmidts Druckausgabe[2] „Lustspiel in einem Aufzuge nach H. v. Kleist von Fr. L. Schmidt" möchte ich nur als ein Versehen ansehen; denn auf den

[1] Siegen 1879, S. 32; 1876, S. XXI.

[2] Neue Hamburger Bühne. Eine Sammlung der neuesten Lustspiele v. Fr. L. Schmidt, Hamburg 1824. Das dritte Stück ist der Z. K.

sämtlichen Theaterzetteln hat er es stets verschmäht, seinen Namen zu nennen, sondern sich hinter dem Titel „von Heinrich v. Kleist“ mit dem einfachen Zusatze „Neu bearbeitet“ begnügt.

Auch geht Schmidts Stellung zu H. v. Kleist und zum Z. K. aus dem Vorwort, das er der Druckausgabe von 1824 vorausgeschickt, klar hervor[1]. Er erkennt ohne weiteres Kleist als genialen Dramatiker an, dessen Lustspiel er nur als Dramatiker und praktischer Bühnenmann gegenübersteht. Er hoffe nur, durch seine Aufführung dahin gewirkt zu haben, daß derjenige, dem der Z. K. „fremd geblieben, nun umso eher vielleicht Veranlassung findet, das geistreiche Original zu lesen.“ Er nennt es „das originelle Lustspiel des herrlichen, nie genug gewürdigten Dichters“, „ein echt deutsches Lustspiel“, das er für die Bühne gewinnen wolle.

Als Bühnenpraktiker erkennt er aber, daß der Z. K., so wie er abgefaßt ist, für die Aufführung nicht zu brauchen ist. Schmidt sagt: „Sollt’ der Erfolg gelingen, so galt es, das Interesse und die Grenzen eines Aktes mit Sicherheit abzumessen; daher waren Kürzungen unvermeidlich. Aber auch das Zusetzen ist bei einem genialen Werke nicht minder schwierig. Diese Klippe ist gleichfalls umschifft, denn nur einige Verbindungsstrophen, nebst der Schlußrede gehören mir an.“

Als ungerechtfertigt muß ich auch Siegens Vorwurf gegen Schmidts Behauptung, er habe den Z. K. „in einen Akt zusammengezogen“[2], zurückweisen.

Aus obigem Vorwort geht hervor, daß Schmidt mit seiner Bemerkung nur sein richtiges Erkennen der Grenzen eines Einakters in bezug auf die Länge gemeint haben kann; außerdem spricht er in seinen Denkwürdigkeiten zwei Zeilen vor jener Bemerkung gerade von Goethes Auf-

[1] Neue Hamburger Bühne. Vorwort, S. V.

[2] Schmidt: Denkwürdigkeiten ed. Uhde II, S. 148.

führung, deren Dreiaktigkeit beim Schreiben jener Worte in ihm ein gewisses Gefühl des Gegensatzes ausgelöst, und ihm, ohne daß er weiter darüber nachdachte, zu jenem Ausdruck verleitet haben mochte.

Doch wir besitzen noch ein zweites Zeugnis über Schmidts Stellung zum Z. K., worin er sich sogar bewußt wird, daß er die dichterischen Qualitäten des Lustspiels durch seine Bearbeitung geschwächt habe. Er schreibt in einem Briefe vom 24. April 1824 an Ludw. Tieck[1]: „Ich weiß nicht, ob meine Kürzungen des Z. K. Ihre Billigung erhalten werden; doch darf ich sagen, daß ich um jede Strophe einen Kampf gekämpft habe, ehe ich mich daran vergriff; aber meine Vorliebe für den herrlichen Dichter mußte ich verleugnen, wenn es mir einigermaßen gelingen sollte, die Dichtung bühnengerecht zu machen. Traurig genug, daß man so herrliches Gut gleichsam einschmuggeln muß! Es gehört dies zu der Tyrannei, der man sich, wie Sie kürzlich so treffend bemerkten, leider zu fügen hat."

Damit ist, glaube ich, Schmidt in seiner Stellung zum Z. K. Genüge getan; wie weit jedoch seine Bearbeitung einer kritischen Untersuchung standhält, ist eine andere Frage.

Schmidts Bearbeitung.

Der Schmidtschen Bearbeitung liegt zugrunde die Buchausgabe von 1811.

Was hat Schmidt nun getan, um die Handlung klar herauszuheben, und wie gestaltet sich diese in ihren Phasen, übereinstimmend oder abweichend von Kleist?

In den ersten drei Auftritten bleibt die Exposition durch Schmidts Bearbeitung unverändert. Die Ankunft Walters (4. Auftritt) gerade während Adams widerstreitender Empfindung wird von Schmidt am Schluß

[1] Abgedruckt in K. v. Holtei, Briefe an L. Tieck. Breslau 1864. III. Bd., S. 359f.

des 3. Auftritts unnötig verstärkt durch eine Ankündigung von Walters Bedienten: „Der Herr Gerichtsrat Walter!“ worauf Adam: „Pestilenz!“ ausstößt. Der 4. Auftritt wird zu einem kurzen Dialog zusammengestrichen; keine überflüssigen Begrüßungsreden, Walter treibt zur Gerichtssitzung. Der 5. Auftritt, wo Adams Perückenlosigkeit offenbar wird, ist bis auf geringe Kürzungen beibehalten. — Im 6. Auftritt bleiben bei einigen Strichen die Beziehungen der Personen untereinander, sowie die Klage der Frau Marthe vollkommen klar. — Der für die Darstellung besonders schwierige 7. Auftritt erfuhr die leider notwendige Kürzung in Marthes Krugerzählung. Der Umschwung in Adams Stimmung gegen Ruprecht, als dieser Lebrecht als mutmaßlichen Täter anführt, wird durch die Streichung des Satzes: „Sprich weiter, Ruprecht, jetzt mein Sohn“ — nicht mehr ganz deutlich hervorgehoben. Ebenso streicht Schmidt das durch Adams nachsichtsvolles Benehmen gegen Eve geweckte Mißtrauen Walters (v. 1226—1254)[1], wodurch dem Wechsel der Situationen im Verlauf der Gerichtsverhandlung, ebenso wie durch den obigen Strich v. 938 im 7. Auftritt, vieles an Kraft genommen wird; d. h. die Handlung büßt etwas von ihrer Lebendigkeit ein. — Marthes Verdacht, Ruprecht wolle sich durch die Flucht der Konskription entziehen, wird, weil für die Handlung gänzlich überflüssig, gestrichen v. 1279—1320 und v. 1350—1392. Die Pause in der Gerichtsverhandlung (10. Auftritt) wird von Schmidt auf das äußerste beschränkt. — Das opulente Frühstück wird durch den Strich v. 1425—1430, 1446—1456 und 1485—1486 auf das einfachste reduziert; Adams Lüge von seinem Fall wird nicht nochmals vorgebracht (v. 1462—1473 a). Die Inquisition Walters, der dem Sachverhalt der vorabendlichen Geschehnisse in ihren Zusammenhängen seinerseits auf den

[1] Versbezeichnung stets nach E. Schmidt, Werke I.

Grund gehen will (v. 1500—1606a) wird zu dem kurzen Schluß zusammengezogen: W.: „Ihr sagtet ja, daß ihr den Sünder schlugt, als er entflohn. Wie traft ihr? Auf den Kopf?" A.: „Ein drittes." W.: „Laßt". A.: „Ei, für die gute Zahl. Ihr wißt, nach der Pythagoräer-Regel." W.: „Wie oft traf er dem Sünder denn den Kopf?" Adam: „Wie oft trafst du den Sündenbock? Wirst reden! Gotts Blitz, seht, weiß der Kerl selbst, ob er —". R.: „O ja, zweimal haut ich ihm mit der Klinke so übern Detz." A.: Hallunke! Das behielt er!"

Durch Schmidts Zusammenstreichen des 10. Auftritts wird ja allerdings die Dauer der Unterbrechung der Verhandlung auf ein Minimum reduziert, aber der 10. Auftritt wird damit nur zu einem Dialog, der die Pause bis zu Brigittens Auftritt ausfüllt, statt, wie Kleist es wollte, Walter durch seine eigene Untersuchung an Adams Schuld zweifeln zu lassen[1]. Brigittens Aussagen im 11. Auftritt werden gekürzt, ohne die Tatsachenverhältnisse zu verändern, und durch Streichung unnötig früher Gefühlsausbrüche v. 1860—1870, 1881—1888, und durch Zusammenziehung von v. 1889—1899 in Eves Ausbruch: „Den Hals ins Eisen stecken?" usw. (Schmidt, 83 v.) wird die Entlarvung Adams durch Eve zu einem kräftigen, plötzlichen Schlußeffekt. — Leider verlieren wir dabei das köstliche Moment von der allmählich auftauchenden Erkenntnis von Adams Schuld in den anderen Beteiligten, Marthe usw.

Der Schluß, die Aufklärung, geht sehr kurz und schnell von statten, und statt des charakteristischen, in seiner Zwiespältigkeit komischen Ausklingens im letzten Auftritt setzt Schmidt einen banalen, harmonisch sein sollenden Abschluß: „Kommt Licht in das Gericht, will ich mich trösten. Zerbricht dann jemals wieder Recht und Krug, so sieht man doch, wer beides uns zerschlug."

[1] Siehe hier auch Bulthaupt a. a. O. S. 491.

Die Handlung ist also bei Schmidt, von einigen Schwächungen abgesehen, dieselbe geblieben, wie im Originaltext. Das Fehlen des Veit Tümpel ist bei Schmidt nur durch Zeitersparnis begründet; der praktische Grund der Personalersparnis kommt für ein größeres Theater gar nicht in Betracht. Vom rein dramatischen Standpunkt wäre die Streichung dieser immerhin überflüssigen Person wohl berechtigt, aber da dem Lustspiel ein etwas genrehafter Charakter gewahrt werden muß, so ist es besser, wie heutige Praktiker es für richtig erkannt haben, den Veit zu belassen.

Die Vorwürfe, die man der Schmidtschen Bearbeitung gemacht hat und noch macht, beziehen sich denn auch lediglich auf das Gebiet der stilistischen Veränderungen.

Schmidt schwächt die Drastik des Kleistschen Ausdrucks, z. B. heißt v. 33 statt „Ich müßt ein Lügner sein": „Des Teufels, nein." V. 54 und 58 statt „Hose" — „Jacke", v. 171 statt „Hosen" — „Schlafrock" (wahrscheinlich aus Rücksicht auf die Prüderie des Publikums; ebenso die folgenden Veränderungen).

V. 186 ist gestrichen; v. 242—244 heißt statt „In meine hätt' die Katze heut morgen gejungt, das Schwein! Sie läge eingesäuet mir unterm Bette da, ich weiß nun schon": „In meine hätt' die Katze heute Morgen sich mit ihren Jungen eingenistet." — Ebenso fehlen v. 254b, v. 259 und v. 1765—1783. — Als weitere Schwächungen sind zu verzeichnen: das Fehlen von v. 499, die Zusammenziehung von v. 530—536 zu: „Und geb' ichs ab, wird Ruprecht als Soldat nach Indien geschickt, wo er am Fieber, am scharlach oder gelben kann verhimmeln." — Vers 558—565 sind zusammengestrichen zu: „Ein Gichtfluß, der —". Statt „Klägere" benutzt er die Form „Kläger". Statt v. 866: „Steht nicht der Esel, wie aufs Maul geschlagen?" V. 1131—1133 heißt E. „Ach, ach!"

M.: „Maulaffe, was gibts hier zu achen!“; v. 1199: „Hör’, nun vergreif ich mich an dir!“

Antithesen werden abgestumpft: v. 644—646 heißen bei Schmidt: „Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?“ — „O ja.“ — „Nein, mit Verlaub.“ Ebenso v. 781—782 nur: Eve: „Geschworen hab ichs nicht.“

Spezifisch Kleistische Wendungen, die einen komischen Doppelsinn enthalten, werden oft nicht verstanden und durch etwas Nichtssagendes ersetzt, so v. 1092: „Doch kriegt Ihrs nicht heraus, Ihr werdet sehn“; v. 1108: „Sprich so, sprich so, ich nehms zu Protokoll“.

Auch Unbeholfenheit zeigt sich in manchen Veränderungen. So ist v. 50—51 ungeschickt erweitert zu: „Ja, mit dem verfluchten Ziegenbock, der auf dem eisern’ Ofen eingeprägt, hab’ ich gefochten, wenn ihr wollt.“

Derartige Veränderungen arten bei Schmidt auch nur zu oft in Vergröberungen des Ausdrucks aus; z. B. in v. 960 steht statt „unberufne Schwätzerin“ — „du unberufnes Maul!“; v. 111 statt „aufgehangen“ — baumeln“.

Hierher gehören auch die Zusätze Schmidts, die garnichts von Kleistscher Ausdruckskunst an sich haben; z. B. nach v. 155 sagt Adam: „Verstehn wir uns, mag der Gerichtsrat kommen, er wird an mir ’ne muntre Fliege finden.“

Oder nach v. 284 der Zusatz: Bedienter: „Der Herr Gerichtsrat Walter“. Adam: „Pestilenz!“ — Oder nach v. 413: „Werd im Ornate gleich mich präsentieren, nehmt Platz derweile, bitt’ ich untertänig.“ — In der Absicht, die kleine Situation v. 547 (L.: „Herr Richter! Seid ihr?“ A.: „Ich? Auf Ehre nicht!“) zu verdeutlichen, versteigt Schmidt sich zu folgender Änderung: nach v. 546 Zusatz: W.: „Er hört und sieht nicht! Seltsam!“; dann folgt: L.: „Herr Richter, habt ihr denn —“. A.: „Den Krug zerschlagen? Bewahr’!“

Plastische Ausmalungen bei Kleist werden fallen gelassen; so fehlen v. 110b, 113, 116—117. Vers 45—46 heißt nur: „Querfeld ein Schlag, als hätt' ein Großknecht ihn —".

Einzelne Stellen von wesentlicher Bedeutung für die Charakteristik sind gestrichen, so die für Adam so bezeichnenden Verse 144—145, 517—520.

Vielfach tritt bei Schmidt durch Kürzungen eine ungünstige Veränderung des Rhythmus ein; so ist v. 62—63 zusammengezogen zu: „Der erste Adamsfall aus einem Bette"; v. 287—288 zu: „Wer hätte sich so plötzlich wohl der Ehre —"; v. 546 heißt: „Der Krug, — es klirrte etwas gestern, da ich Abschied nahm"; v. 820—821: „Ei, eu'r Betragen weiß ich nicht zu erklären."

Diese Beispiele mögen genugsam eine Vorstellung desjenigen Bühnentextes geben, der ein Jahrhundert die Grundlage für die Aufführungen des Z. K. bilden sollte.

Der Stil der Hamburger Bühne.

Welche Vorbedingungen waren in Hamburg für eine Darstellung des Z. K. vorhanden? Da Hamburgs Nationaltheater seit 1786 wieder unter der Leitung von Persönlichkeiten gestanden hatte, so mußte sich hier natürlich eine bestimmte Schule, eine Richtung, ein Stil gebildet haben, der sich zusammensetzte aus den Einflüssen dieser Persönlichkeiten, nämlich in erster Linie Schröder, dann aber auch Fr. L. Schmidt, dem im Laufe der Jahre gespielten Repertoire und — last not least — dem Publikum, das sich sicher auf die Dauer nur mit dem seinem Volkscharakter entsprechenden Stil auf der Bühne zufrieden geben wird[1].

[1] Ein Beweis dafür war neuerdings wieder am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Carl Hagemanns Fortgang, der seinen Grund zu einem Teil in H's. Bestrebungen ästhetische und modern sensible Konversationsstücke einzuführen hatte, was beim Hamburger Publikum, das kräftigere Kost liebt, nicht durchdrang.

Die Spielweise der Hamburger gewann bald in der Theaterwelt unter der Bezeichnung „Natürlichkeitsrichtung“ eine wenn auch nicht immer hocheingewertete[1] Bedeutung. Das Hauptprinzip war „Wahrheit“ in der Darstellung, im Gegensatz zum „Schönheitsprinzip“ der Weimaraner[1].

Devrient spricht in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst[2] von einer Nachahmung der Wirklichkeit“. Was haben wir unter allen diesen Bezeichnungen zu verstehen? Wie können wir die vagen Begriffe „Wahrheit“, „Nachahmung der Wirklichkeit“, „Natürlichkeit“ präzisieren? Dies gelingt uns, wenn wir Urteile bedeutender zeitgenössischer Theatermänner vergleichen, und versuchen, bestimmte Eigenschaften der Hamburger Schauspielkunst festzulegen.

Bereits Tiek äußerte sich über den Ton der Hamburger Bühne, die er gelegentlich einer Reise 1794 kennen lernte.

Er sagt in seinen dramaturgischen Schriften[3], daß er seit früher Jugend an die Berliner Bühne gewöhnt gewesen, und daß ihm infolge dessen der Ton der Spielenden in Hamburg zu leicht und unbedeutend erschienen sei. Es wäre ihm so gewesen, als wenn sie nur in der Probe spielten. Daraus ergab sich: Der Hamburger Stil war ohne Pathos; man versuchte die Bühnensprache der Sprache des Lebens gleichzumachen. Die Gesten, die Ausdrucksformen, um nicht aufdringlich zu wirken, waren diskret und knapp.

Daß eine solche Darstellungsweise ihre Grenzen hat, daß sie nicht in krassen und rohen Naturalismus, der entweder abschreckend oder langweilig wirkt, ausartete, bewies die ständige Wirkung, die von der Bühne auf das

[1] Siehe Schütze in d. Ztg. f. d. e. Welt a. a. O.
[2] Devrient, Neuausgabe II, S. 6, 90 etc.
[3] Dramaturg. Blätter V. Bd., S. 283.

Publikum ausging, bewies die verhältnismäßig lange Lebensdauer des Hamburger Theaters.

Karl von Holtei[1] betrachtet vergleichsweise das Leipziger, das Wiener und das Hamburger Theater und sagt vom letzten: „Es hielt gewissermaßen die Mitte zwischen jenen beiden, wurde vom Leipziger an Reichtum der äußeren Ausstattung, vom Wiener an Reichtum der Talente, von keinem aber an Tätigkeit, Gewandtheit, Präzision und Ensemble übertroffen. Alle Mitglieder dieser Bühne schienen Glieder einer großen Familie zu sein."

Das heißt also: gewissenhafte, fleißige und exakte Arbeit hatte ein flottes, natürlich wirkendes Ensemblespiel zur Folge.

Am eingehendsten jedoch urteilt Klingemann[2]:

Man sei geneigt, in Hamburg nicht die einzelnen Talente einzuschätzen, sondern das Totale, den in dem Gesamten der Darstellung zur Erscheinung kommenden festen Stil, der selbst da noch sich bemerkbar mache, wo die gehörige Kunsthöhe selbst nicht ganz erreicht wurde. — Klingemann äußert sich dann noch über die Darstellung der französischen Tragödie und des Shakespearischen Dramas und kommt schließlich in seinem Urteil zu der Erkenntnis, daß in Hamburg am vollkommensten die Darstellungen des humoristischen und charakteristischen Lust- und Schauspiels seien. Hier habe sich eine feste Schule für das Charakteristische erhalten. Er vergleicht die dramatische Kunstsphäre in Hamburg mit der niederländischen Malerei (wörtlich!)[3].

Welche Vorbedingungen brauchen wir mehr, um den Z. K. aufzuführen? — Die durch das natürliche, von Pathos freie, flott ineinandergreifende Ensemblespiel stets

[1] Beiträge zur Gesch. dramat. Kunst u. Lit. IV. Bd. Berlin 1828.
[2] Klingemann: Kunst u. Natur I, S. 303/4 (Braunschweig 1823).
[3] Kunst u. Natur, S. 315.

sich steigernde spannende Handlung mußte, ohne das Publikum zu langweilen oder zu ermüden, zur Geltung kommen. Die Personen fanden ihre adäquate Darstellung, ihre Charakteristik in der Art der niederländischen Genremalerei.

Der Bühnenstil in Hamburg ist die Reallistik, die sich im niederdeutschen Stammescharakter offenbart; der Z. K. ist der dichterische Niederschlag des gleichen Stammescharakters.

Der Stil der Hamburger Bühne enthält also starke Annäherungswerte an den speziellen Kleistschen Stil im Z. K.

Eine Vereinigung beider, dieses Bühnenstils und dieser Dichtung, mußte für das deutsche Lustspiel auf dem Theater, von den Zeitgenossen noch ungeahnt, zu einem Ereignis in der Theatergeschichte werden; zu einem Ereignis, das über die Bedeutung einer einfachen Theatervorstellung hinausgeht; mußte das Samenkorn bilden, das ein langes Wachstum braucht, und dessen Entwicklung selbst heute erst so weit gediehen ist, daß wir nur einige wenige Knospen wahrnehmen können.

Die Aufführung.

Über die Aufführung des Z. K. am 28. September 1820, über die Besetzung, wie über die Art der Darstellung und den Erfolg besitzen wir Belege im Theaterzettel und in Zeitungskritiken.

Hier der Zettel, der die Namen der Darsteller enthält:

STADTTHEATER.

Heute, Donnerstag, den 28. Sept. 1820.

Zum ersten Male:

DER ZERBROCHENE KRUG.

Lustspiel in einem Aufzuge von Heinr. v. Kleist. Neu bearbeitet.

Personen:

Walter, Gerichtsrat . . . . Herr Weiß
Adam, Dorfrichter . . . . Schmidt
Licht, Schreiber . . . . Herr Gloy

Frau Marthe Rull	Mad. Marschall
Eve, ihre Tochter	Fr. Doctor Reinhold
Ruprecht Tümpel	Herr Lebrün
Frau Brigitte, seine Muhme	Mad. Weiß
Ein Bedienter des Gerichtsrats . . .	Herr Hollmann
Liese } Mägde des Dorfrichters	Dem. Antonie Steiger
Grete }	Dem. Schwarz
Ein Büttel	Herr Lindhauer

Die Handlung in einem niederländischen Dorfe Huisum bey Utrecht.

Hierauf:

DIE NEUGIERIGEN.

Lustspiel in drey Aufzügen v. F. L. Schmidt.

Über die Erstaufführung selbst sind nur zwei kärgliche Zeitungsnotizen vorhanden. So berichtet die „Hammonia, eine Zeitschrift für gebildete Leser“[1] vom 10. Okt. 1820 nur von einer „höchst interessanten Vorstellung“ des Z. K.

Ausführliches schreiben die „Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie“ Nr. 121 (Spalte 984) vom Jahre 1820, worauf ich später noch zurückkomme[2].

Da wir jedoch über spätere Aufführungen des Z. K. Berichte haben und zwar von einem der berufensten Kritiker, Zimmermann[3], dem Herausgeber der Dramaturgischen Blätter, so sind wir im Stande, uns ein Bild, wenn auch kein vollständiges, von der Hamburger Aufführung des Z. K. zu machen.

---

[1] ed. Dr. Reinhold.

[2] Der Verfasser dieser Kritik unterzeichnet sich „—a“, worunter sich nach Siegens Angaben ein Oberauditeur, namens Mumssen verbergen soll.

[3] Friedrich Gottlieb Zimmermann, geb. 15. Febr. 1782 in Dornburg b. Jena, Lehrer am Johanneum in Hbg. von 1807—33. Werke: Dramaturgie von 1817—20 (ed. Georg Lotz 1840), Dramaturg Blätter 1821/22, Neue dramaturg. Bl. 1827/28; gestorben 25. Jan. 1835. Z. wurde zeitweise in seiner Eigenschaft als Kritiker und Dramaturg neben Lessing und Tieck gestellt (z. B. von Lotz).

Die Gesamtdarstellung erfüllte alle Erwartungen, die man sich nach dem nunmehr bekannten Stil der Hamburger Schule machen konnte. Die Charaktere waren sicher, fest und lebendig gezeichnet. Der Ton hielt die Mitte zwischen übertreibender Kraft und Derbheit und niedersinkender Nüchternheit.

Die Handlung griff mit derselben Raschheit ineinander, wie der dialogische Stil des Z. K. sie erfordert. Die Zusammenfügung des Spiels, die besonders schwierig ist, wo ein einziger Vers oft unter drei, vier Personen verteilt ist, wurde von der exakten Regie Friedr. Ludwig Schmidts so meisterhaft durchgeführt, daß die in Weimar so verhängnisvollen Dehnungen gänzlich vermieden wurden[1]. Ja, es kam bei späteren Aufführungen gelegentlich vor, wie Zimmermann in seinen Dramaturgischen Blättern tadelte, daß der Gang der Handlung gar zu rasch genommen wurde.

Anschließend an die Hamburger Aufführung muß noch erörtert werden, wie sich die damalige Kritik zu Kleists Werk stellte, und mit welchen Augen damals die Schmidtsche Bearbeitung angesehen wurde. Besonders Zimmermann hat sich immer und immer wieder für den Wert dieses Lustspiels „aller Lustspiele", wie er selbst es nannte, eingesetzt. Er behauptete, Kleist habe eine Kraft der poetischen Darstellung, die ihn mit den größten Genien, Shakespeare, Goethe auf eine Stufe stellte. — Daß Kleist unter anderen Bedingungen sich aus dem „Helldunkel" seiner Seele heraus- und zum „reinen Anschauen des Idealen" sich hindurchgearbeitet hätte, dafür scheint ihm der Z. K. einen Beweis zu liefern. Für die starke Dramatik und Bühnenfähigkeit des Z. K.

[1] Über diesen Ton der Gesamtdarstellung berichten übereinstimmend Dramaturg. Blätter Bd. I S. 59; S. 137; S. 360. Bd. II S. 188; Bd. III S. 415; Bd. IV S. 440; ebenso Originalien von 1820 Nr. 121, Hammonia v. 13. Febr. 1821 und 8. Juni 1821.

ist Zimmermann der Sinn voll aufgegangen: „Was man Objektivität in der Poesie genannt hat, ist in dieser ganzen Schilderung vorherrschend: es treten uns niederländische Personen in ihrer mit fester und kecker Zeichnung durchgeführten Derbheit und Wahrheit der Gestalt, in der mannigfaltigsten Zusammenstellung, so geschickt in eine rasch fortschreitende Handlung zusammenberufen, vor Augen, daß man ungewiß ist, was man höher achten soll, die lebendige Charakteristik der Figuren, oder die ebenso frisch aus der Wirklichkeit begriffene, in sich ganz vollendete Fabel des Stückes!"[1]

Der Schmidtschen Bearbeitung steht Zimmermann ein wenig blind gegenüber. Er hält sie für einwandfrei. Doch das ist erklärlich, wenn man sich vor Augen hält, daß Verballhornisierungen von Dichtwerken auf der Bühne, wie z. B. des „Kätchen von Heilbronn" durch Holbein, damals an der Tagesordnung waren. — Daneben gehalten, konnte Schmidts Bearbeitung kaum als Verbrechen an Kleist, wie wir es heute tun, angesehen werden.

Das Publikum.

Wenn beim Hamburger Publikum auch alle Voraussetzungen gegeben waren, um den Z. K. auf der Bühne zu verstehen und aufzunehmen; die Welt des Adam, das niederländische Milieu, die Charaktere mit ihren Freuden und Leiden, vor allem mit ihren Schwächen in einer harmlos komischen Beleuchtung als die eigene Welt zu empfinden, so darf doch eines nicht vergessen werden: Hamburg war eine immerhin große Stadt, deren Einwohner sich doch größtenteils nicht den Einflüssen, die durch das Zusammenleben (von Menschen in einer Großstadt durch die anstrengende Arbeit, durch die Welt des Handels und des Verkehrs bedingt sind, zu entziehen vermochten. Eine Verderbtheit des allgemeinen Ge-

[1] Dr. Bl. Kritik v. 4. Febr. 1821 (Bd. I, S. 49).

schmacks, der Kunstbegriffe, wird stets die Folge sein, und der Stammescharakter wird in größeren Städten nie rein zur Geltung kommen. Wenn Shakespeare im Repertoire sich dauernd erhielt, so mag das in dem verwandten Geiste seinen Grund haben, aber das Hauptbedürfnis war doch auf Unterhaltung und Zerstreuung gerichtet; ein Ausruhen der Kräfte, kein Anspannen der Nerven, keine Anstrengung war das, was die Hamburger vom Theater wollten[1,2]. Und wenn Schmidts Bestrebungen auch dauernd die Richtung zum Guten beibehielten, verhindern konnte er das Verlangen nach Rührstücken, nach oberflächlichen Lustspielen nicht.

Lessings „Minna", Molières Lustspiele, Kleists Z. K. sah man, wenn sie im Theater gegeben wurden, sehr gern. Aber man wollte sie nicht oft sehen. Dazu war man doch schon etwas zu korrumpiert. Und so wurde der stets mit Begeisterung aufgenommene Z. K. eigentlich sehr selten gegeben.

Wiederholungen fanden statt:

1820: 2., 6., 15. Okt. **1821:** 4., 14. Febr., 13. März, 5. April, 26. Mai, 4. August. **1822:** 20. Mai, 7., 19. Juni, 11. Okt., 16. Nov. **1823:** 4. Januar, 19. Juni, 1. Nov. **1824:** 31. Mai. **1825:** 14. April. **1826:** 9. Dez. **1827:** 8. Mai, 31. Juli. **1828:** 12. Febr., 12. März, 3., 19. Sept., 26. Okt. **1829:** 14. Juli, 22. Dez. **1830:** 19. Mai, 23. Sept. **1831:** 6. Juni[3].

---

[1] Fr. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten S. 335. Uhde bestätigt die Zuverlässigkeit Schmidts in einem Artikel, der in der Kieler Univ.-Bibl. Uhde Nr. 2114, S. 106 zu finden ist.

[2] Als weiterer Beweis dafür mag gelten, daß Goethes Tasso in Hamburg mißfiel.

[3] Diese Daten sind Winklers Tagebuch entnommen. Leider gab auf wiederholte, genau formulierte Anfrage die jetzige Hbg. Direktion so ungenügende Auskunft, daß ich nicht in der Lage bin, die späteren Aufführungsdaten zu nennen.

Wie lange in Hamburg die Schmidtsche Tradition sich erhielt, und wann die ersten selbständigen Neuerungen einsetzten, war nicht zu ermitteln.

In der letzten Zeit fanden jedenfalls Aufführungen des Z. K. auf Grund eigener Bearbeitungen von dortigen Regisseuren und selbständiger Inzenierungen statt[1].

---

[1] Nach meiner persönlichen Erfahrung.

Die Nachwirkung der Hamburger Aufführung.

Die Bedeutung der Hamburger Aufführung liegt nicht in einer aufsehenerregenden Darstellung des Adam, obwohl Schmidt den Adam sozusagen „kreiert“ hatte und von späteren Darstellern als Vorbild genommen wurde; sie liegt ferner nicht in einer besonders wertvollen Bühnenbearbeitung, obwohl gerade die Schmidtsche Bearbeitung populär wurde, sondern: was diese Aufführung des Z. K. zu einem wichtigen Ereignis in der Geschichte des deutschen Theaters macht, ist die Tatsache, daß im Norden ein dem germanischen Volkscharakter gemäßer Bühnenstil gepflegt wurde, und daß ein ebenfalls diesem Volkscharakter entsprechendes Lustspiel ebenda zur Aufführung gelangte, so daß als Folge dieser Vereinigung ein Bühnenerlebnis stattfand, das als ein Beginn, als eine erste Regung deutschen Volksgefühls auf dem Theater und dem Gebiete des Lustspiels bezeichnet werden muß.

Die zweite nicht gering einzuschätzende Bedeutung dieses Bühnenerlebnisses beruht darin, daß von ihm aus eine Wirkung auf andere Bühnen überging. — Und so schlossen sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte eine Reihe von Theatern dem Hamburger Beispiel an.

Die folgende Statistik gibt in chronologischer Reihenfolge diejenigen Theater, die auf Schmidtscher Grundlage den Z. K. zur Aufführung brachten.

Berlin, Königl. Schauspielhaus: Zum erstenmal am 4. August 1822 in Charlottenburg auf dem Kgl. Schloßtheater aufgeführt, wurde der Z. K. in Berlin selbst nur zweimal, am 8. und 14. August 1822 wiederholt. Das

Stück mißfiel[1]. Der Grund soll teils am Darsteller des Adam, Gern-John[2], der wie Becker in Weimar zu sehr dehnte, teils an dem durch die Kotzebuejaden verdorbenen Publikum gelegen haben[3,4].

Die Besetzung bei der ersten Aufführung war folgende[5]: Walter = Bessel, Adam = Gern-Sohn, Licht = Richter, Marthe = Mad. Esperstedt, Eve = Mad. Dötsch, Ruprecht = Freund, Brigitte = Mad. Sebastian, Bedienter = Weise, Liese, Grete = Mlle. Wilh. Werner (nur ein Name erhalten).

Erst mit Dörings Gastspiel in Potsdam und Berlin 1844 kam der Z. K. wieder auf den Spielplan. Und zwar an folgenden Tagen (zumeist mit Döring als Gast):

1844: 1[6]. April (Potsdam), 15., 17., 27. April (sämtl. Berlin;) 8. Mai (Berlin), 9. Mai (Potsdam), 11. Juli (Berlin); am 11. Juli gastierte Hoppé aus Braunschweig als Adam. Später alteruierte er mit Döring in dieser Rolle. **1845:** 17., 26. Jan.; 9., 23. Febr.; 11. März; 9. April; 15. Juni; 29. Aug.; 22. Okt.; 12. Dez. **1846:** 13. Mai; 10. Juni; 25. Okt. **1847:** 2. Jan., 10., 20., 23. Juni, 11. Juli, 17. Nov. **1848:** 22. Mai. **1849:** 11. April, 28. Juni, 12. Nov. **1850:** 5., 25. Juni. **1851:** 2. Jan., 27. Mai, 20. Nov. **1852:** 22. Febr. **1855:** 29. Nov., 30. Dez. **1856:** 5., 27. April, 24. Aug. **1857:** 31. August, 2. Okt. **1859:** 14. Febr., 4. Okt.,

---

[1] Ztg. für d. e. W. vom 22. Okt. 1822.

[2] Brief des Kritikers Jariges an Schütze vom 14. August 1822, mitgeteilt: Siegen 1829.

[3] Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrt. Sachen vom 17. Aug. 1822, mitgeteilt: Siegen 1879.

[4] Über Kotzebue als starken Faktor Berliner Theaterlebens siehe auch Geiger, Berlin 1688—1840, II. Bd., S. 167ff.

[5] Diese Mitteilung nebst den folgenden Daten verdanke ich der Generalintendanz der Kgl. Schauspiele, Berlin.

[6] Vielleicht ein Irrtum der Intendanz? Wolffs Almanach für Freunde der Schauspielkunst (9. Jahrgang) gibt 11. April als Datum.

12. Dez. **1860:** 31. Aug., 30. Sept., 17. Nov. **1861:** 13. Sept., 3. Nov. **1863:** 14., 18. Febr., 30. Mai, 29. Dez. **1864:** 10. März. **1865:** 31. Dez. **1866:** 29. Jan. **1867:** 23. Sept. **1868:** 31. Aug. **1871:** 20. Okt. **1874:** 20., 24., 29. Nov., 2., 11. Dez. **1875:** 19. Mai. **1876:** 16. Juni, 20. Sept. **1877:** 15., 27. Dez. **1880:** 3. Febr., 5., 13. März, 25. Aug. **1882:** 30. Aug., 24. Sept., 10. Okt. **1883:** 25. Aug., 22. Nov. **1884:** 20. Mai, 19. August. **1885:** 6. Febr., 11. Mai, 23. Aug., 2., 8. Sept., 8. Okt., 17. Nov., 29. Dez. **1886:** 5. März, 21. Aug., 6., 28. Okt., 7., 22. Nov. **1887:** 1. Febr., 24. Sept. **1888:** 19. Febr., 1. Juni, 25., 27., 30. August. **1891:** 31. Dez. **1892:** 9., 10., 13., 19., 21., 24., 29. Jan., 1., 10., 13., 21., 25. Febr., 1., 11., 16. März. **1897:** 18., 20. Mai, 3. Sept., 15. Okt. **1900:** 10. Jan. **1908:** 25., 28. Febr., 2., 11., 17., 20. März, 15. Mai. **1911:** 3., 7. Mai, 23., 23. nachm., 28. Nov., 3., 7., 11., 18. Dez. **1912:** 9., 18. Jan., 10. Febr. **1913:** 18. Sept.

Von 1822 bis zum 18. September 1913 haben also 147 Aufführungen des Z. K. stattgefunden, und zwar ist stets (also auch heute noch!) nur die Bearbeitung von Friedrich L. Schmidt benutzt worden[1].

Klingemann in Braunschweig hatte scheinbar mit seiner ersten Aufführung am 16. Okt. 1822 etwas mehr Erfolg. Denn es erfolgten am 6. Nov. 1822, 5. August, 19. Dezember 1823; am 14. Januar, 15. April, 22. Juli und 1. August 1825 Wiederholungen[2].

Besetzung[3]: Walter = Meck, Adam = Bachmann, Licht = Metzner, Marthe = Mad. Kiel, Eva = Mad. Meck, Ruprecht = Moller, Brigitte = Mad. Günther, Bedienter = Gesterling, Liese = Mad. Metzner, Grete = Dem. Seconda, Büttel = Küster.

---

[1] Wie mir die Intendanz ausdrücklich schrieb.

[2] Laut Winklers „Tagebuch der deutschen Bühnen".

[3] Dank frdl. Mitteilung der Intendantur zu Braunschweig.

Weiter Wiederholungen:
23. 11. 38, 4. 7. 42, 13. 8. 42, 2. 12. 42, 3. 3. 44, 1. 12. 47, 26. 2. 51, 20. 7. 53, 18. 4. 55, 18. 9. 55, 29. 7. 57, 5. 8. 57, 28. 5. 58, 2. 1. 59, 26. 10. 60, 17. 4. 61, 16. 3. 64, 30. 9. 64, 15. 12. 65, 29. 11. 67, 21. 10. 70, 6. 9. 72, 23. 12. 74, 25. 2. 75, 20. 12. 76, 9. 8. 84, 4. 9. 84, 13. 4. 85. Bis zu diesem Zeitpunkt nach Schmidt, danach nach Wittmann (s. dieses Kapitel).

Außerdem Aufführungen im Schlosse zu Wolfenbüttel: 20. 9. 42, 25. 2. 51, 4. 12. 60, 15. 3. 64, 16. 11. 65, 3. 12. 67.

Darmstadt: 19. 10. 1824, 6. 10. 41, 7. 12. 49, 25. 3. 62, 22. 11. 87, 21. 9. 88, 25. 1. 89, 28. 2. 90, 15. 9., 4. 11. 93, 20. 4., 3. 5. 1900, 15. 11. 1901, 26. 3. 1908.

Kassel: Besetzung: Walter = Gerlach, Adam = Seydelmann, Licht = Catterfeld, Marthe = Mad. Häser, Eve = Dem. Schneider, Ruprecht = Schmale, Brigitte = Mad. Deny, Bedienter = Gutperl, Liese = Dem. Backofen, Grete = Mad. Harig, Büttel = Keßler.

Erstaufführung am 2. Mai 1825.

Wiederholungen: 12. 9. 25, 14. 4. 28, 28. 5. 28, 13. 11. 55, 22. 11. 55, 8. 1. 56, 19. 11. 56, 17. 1. 57, 18. 3. 57, 10. 3. 58, 1. 10. 58, 10. 12. 59, 7. 1. 61, 8. 11. 67, 7. 12. 67, 4. 4. 68, 10. 10. 72, 21. 10. 73, 3. 2. 74, 31. 12. 77, 7. 1. 78, 3. 4. 78, 28. 5. 78, 27. 5. 79, 4. 12. 80, 17. 12. 83, 29. 12. 83, 30. 1. 84, 9. 4. 84, 16. 9. 85, 15. 12. 91, 21. 12. 91, 11. 6. 92, 25. 6. 92, 12. 11. 92, 24. 11. 92, 13. 1. 93, 1. 3. 93, 12. 3. 94, 7. 5. 97, 3. 6. 97, 20. 10. 97, 10. 3. 98, 6. 10. 1906, 4. 11 06, 9. 11. 06, 17. 4. 1907. Stets nach Schmidt!

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater) am 29. Juni 1827 in der Besetzung: Walter = Brand, Adam = Bachmann, Licht = Ritter, Marthe = Frau v. Busch, Eva = Frl. Kinkel, Ruprecht = Schollmeier, Brigitte = Frau Brandt, Bedienter = Reutter, Liese = Frl. Schröder, Grete = Frl. Rohrer, Büttel = Janson.

Wiederholt wurde das Stück bis heute 25 Mal und zwar am 19. 7. 1844, 27. 6. 1856, 1. 9. 1856, 1. 7. 59, 23. 12. 61, 8. 12. 62, 2. 2. 64, 27. 10. 64, 12. 3. 66, 22. 6. 68, 13. 10. 69, 12. 5. 73, 1. 2. 78, 24. 3. 93, 15. 5. 93, 9. 12., 16. 12. 1901, 23. 2., 1. 3. 07, 1. 7., 15. 9., 17. 10., 11. 11. 1911, 17. 4., 17. 6. 1912.

In letzter Zeit wird in Mannheim aber nicht mehr Schmidts Bearbeitung den Aufführungen zugrunde gelegt, sondern der Originaltext unter Bühnenbearbeitung des betr. Regisseurs[1].

Auf Mannheim folgte am 8. Februar 1828 das Großherzogl. Hoftheater zu Schwerin in der Besetzung: Walter = Hoppe, Adam = Meisel, Licht = Reußler, Marthe = Mad. Göcking, Eve = Mad. Grapow, Ruprecht = Bethmann, Brigitte = Mad. Reußler, Bedienter = Romberg, Liese = Mad. Naumann, Grete = Dem. Romberg, Büttel = Plettner, mit den stets auf Schmidt basierenden Wiederholungen am 26. 3. 28, 9. 2. 29, 26. 2, 27. 4. 30, 12. 12. 56, 19. 3. 57, 18. 12. 68, 12. 26. 2. 77, 8. 11. 85, 11. 1. 86, 8. 2. 89, 20. 4. 93, 18. 1., 13. 2. 95, 21. 2. 98, 19. 11., 6. 12. 1910, 19. 1. 11, 11. 17., 28. 2., 23. 4. 1913[2].

Von Altenburg wurde mir nur das Datum der Erstaufführung, der 24. März 1828, bekannt[3].

Dresden. Auf wessen Anregung hin in Dresden der Z. K. aufgeführt wurde[4], ist nicht festzustellen. Die Be-

---

[1] Sämtliche Mitteilungen über Mannheim verdanke ich der dortigen Intendanz.

[2] Wie mir der jetzige Intendant, Dr. Schmieden, freundlichst mitteilte.

[3] Winklers Tagebuch d. d. B.

[4] Die Erstaufführung fand am 1. Sept. 1828 statt in der Besetzung: Walter = Burmeister, Adam = Pauli, Licht = Burmeister S., Marthe = Mad. Drewitz, Eve = Mlle. Gley, Ruprecht = Kapus, Brigitte = Mad. Hartwig, Bedienter = Böhme, Liese = Mad. Donegani, Grete = Mlle. Miller, Büttel = Richter. Winklers

deutung des Z. K. für die deutsche Bühne hat Tieck, der dieses Lustspiel für eine erfreuliche Geburt der Laune ansah, wohl nicht erkannt. Er „habe immer gezweifelt, ob dieses Lustspiel für die Bühne geeignet sey“[1]. Da er das Lustspiel bereits von Schmidt „mit Verstand im Verständnis des Theaters“ abgekürzt glaubte, so hat er sich jedenfalls nicht der Mühe einer neuen Bühnenbearbeitung unterzogen.

Das Dresdener Soufflierbuch (Schmidts Druckausgabe) ließ trotz mehrfacher Überarbeitungen, die im Laufe der späteren Neueinstudierungen entstanden sind, neben einigen unbedeutenden Strichen verschiedene bedeutsame Änderungen erkennen: Die wirkungsvolle Erzählung Adams im 3. Auftritt vom Traum, den er gehabt, und der den Zweck hat, den Zuhörer schon mit einer Ahnung vom Kommenden zu erfüllen, wird gestrichen (v. 269—284)[2], ebenso im Interesse des schnellen Fortschritts der Handlung v. 378—387, 405—412, 1113—1117. Etwas merkwürdig erscheint der Strich von 1411—1542. Das ist nach Schmidt der ganze 10. Auftritt. Damit ist aber denn doch die lange Pause im Verlauf der Gerichtsverhandlung ohne Nachdenken gar zu skrupellos beseitigt!

Zwischen 1348 und 1394 stehen nur die Worte: A.: „O wart Hallunke! Herr Schreiber geht, schafft Frau Brigitt herbei.“ R.: „Die Muhme war vorhin mit uns da draußen, Sie kann den Augenblick erscheinen.“

Damit ist das sofortige Erscheinen der Frau Brigitte begründet. Ob das Kleists Absicht war?

Tagebuch gibt folgende Wiederholungsdaten: 12. Sept. 1828 (auf dem Bade), 30. Okt 1828, 16. März 1829, mit der Anmerkung: Nicht ohne Beifall!

[1] H. v. Kleists gesammelte Schriften, ed. Ludwig Tieck, Berlin 1820.

[2] Zeilenangabe nach Schmidt I.

Eine spätere Bearbeitung ließ auf etwas mehr Bestreben schließen. So waren nach B. folgende Verse wiederhergestellt: 33—34, 54, 58, 525, 758, 866. Nach den Worten: „Mit dieser Spur hat's völl'ge Richtigkeit" folgen hintereinander:

Br.: „Ich habe die Spur verfolgt, sie führt hieher!", darauf: v. 1799, 1783—1785, 1789, 1796—1800.

Von Provinzallüren konnte sich die Dresdener Bühne scheinbar nicht ganz freihalten. Daß der Z. K. bald andern alltäglichen Lustspielen gleichgestellt wurde, beweist eine weitere Bearbeitung, die sich durch nutzlose Um- und Hinzudichtungen auszeichnet. Z. B. heißt es v. 119 statt Hund = Fliege, v. 239 statt Satan = Geier, v. 249 statt Teufel = Geier; nach 376 ein Zusatz: Und das geht doch nicht an; v. 546 statt: da ich Abschied nahm = da ich durchs Fenster sprang (wahrscheinlich um dem Publikum die Zusammenhänge möglichst deutlich vor Augen zu halten). Nach 591 steht als Zusatz nochmals: „So schreibt also dem Amte wohl bekannt" — also eine Konzession ans Publikum, um durch noch häufigere Wiederholungen diesen Ausspruch noch komischer zu machen; gewaltsam eingesprengt: sperr Angel offen stehen; v. 819 statt Dirne (B. Metze) Lügnerin; nach 1172 der Zusatz: A.: „So mein ich auch. Nicht Euer Gnaden?"; nach 1192 der Zusatz: A.: „Pst, Evchen", nach 1652 der Zusatz: „Ich gab ihm die Perrück mit nach der Stadt, daß sie der Meister frisch mir auftoupiert."

Der Schluß ist gänzlich verändert. Die Aufdeckung von Adams Ostindien-Lüge geschieht noch in seiner Gegenwart, gewiß äußerst „bühnenwirksam", aber nicht im Sinne Kleists. Die Umstellung geschah folgendermaßen: Strich von 1890—1912 (vgl. Schmidts Bearbeitung), nach 1914 Zusatz: A.: „Evchen, hörst du's knackern?" Nach 1921 Zusatz: W. „Das ist nicht wahr". Nach 1948 folgt: M. „Auf seiner Glatze schlag ich den Rest zu Scherben!"

A. „Ei, würdige Frau Marthe!" E. „Jetzt wisse Ruprecht, er, er selber wars, der Richter Adam hat den Krug zerbrochen! Auf faß ihn jetzt und gib ihm seinen Lohn." A. „Ich kann nicht mehr, ich habe Nasenbluten" (ab). R. „Blitz, Hinketeufel!" E. „Hast du ihn?" R. „Den Mantel nur und — Ratz! Da hat er eins. Und Ratz und Ratz . . . usw. bis Buckels, darauf: „Wie hab' ich heute schändlich dich beleidigt! Wirst du dein Lebtag mir vergeben können?" Dann folgt Schmidts Schluß: Nun Friede jetzt! küßt usw. und als Anhängsel: „Ja, merk' er sichs, Herr Licht, es geht der Krug zu Wasser, so lange, bis er bricht." Also nicht genug mit Schmidts banalem Schluß, es mußte noch eigene Weisheit das Schlimme schlimmer machen.

Wiederholt wurde der Z. K. in Dresden (außer dem Datum der Erstaufführung, dem 1. September 1828, finden sich bis 1854 keine Aufführungen im Soufflierbuch verzeichnet) am 26. 7. 1854, 21. 4., 22. 5. 55, 20. 5., 31. 5., 4. 6., 2. 7. 62, 20., 27. 5. 5., 11. 7. 65, 23. 1., 2. 2. 69, 14. 4. 71, 25. 2. 72, 27., 28., 30. 5., 1., 8., 15. 6. 82 (Adam: Swoboda), 5. 1. (Haase), 19. 11., 6. 12. (Swoboda) 1887, 5. 12. 91, 3., 6. 6. 98 (Thimig), 13., 16. 3., 11. 6., 24. 10., 11. 11., 14. 12. 1903 (Müller), 15. 5. 04. Dann beginnt eine Reform durch Zeiß.

Einen besonders stark betonten Stil hatte die Dresdener Bühne nicht. Nur weil sie mit dem Namen einiger bedeutender Männer (z. B. Tieck) verknüpft war, hat sie einige Berühmtheit erlangt. Hätten solche Männer statt Hofleute an leitender Stelle gestanden, so wären die vorhandenen Ansätze einer gegen Weimar grundsätzlich auftretenden Schauspielrichtung, nämlich der Charakterisierungskunst, nicht so bald geschwunden (in den dreißiger und vierziger Jahren)[1]. So aber mußte bei der Vorliebe des Hofes für die italienische Oper und bei der dem Schau-

[1] Laube, D. nordd. Th., S. 85ff.

spiel gegenüber strengen Zensur eine Darstellungsweise entstehen, die im ganzen nüchtern und prosaisch, auf kleinliche Wirkung der Bühnenmittel ausging und eine Zerrissenheit des Vortrags aufwies, welche nur zu sehr die mangelnde Pflege des Schauspiels verriet[1]. Eine theatralische Entwicklung durfte man also von dem damaligen Dresden nicht erwarten[2].

In Breslau wurde der Z. K. am 9. Juli 1828 neu einstudiert (mit Wiederholungen am 25. Juli und 28. Aug. 1828). Es ist aber zweifelhaft, ob diese Neueinstudierung auf Grund des alten Regiebuches (Schmelka) oder der Schmidtschen Bearbeitung geschehen ist[3].

Es folgen: Frankfurt a. M. am 18. Aug. 1832 (wiederholt am 23. 8., 15. 9. 1832, 21. 11. 1833[4]). Besetzung[5]: Adam = Leonhardt Meck, Licht = Ludwig, Eve = Dem. Lecleic, Marthe = Mad. Weidner, Walter = Lusberger, Ruprecht = Wiese, Brigitte = Mad. Hoffmann, Liese = Dem. Hoffmann.

Neueinstudiert wurde der Z. K. am 28. Jan. 1858 (Adam = Meck); am 27. April debütierte Frl. Marie Bartelmann als Eve; am 4. April 1859 trat der greise Meck mit Adam als Abschiedsrolle in den Ruhestand. Nach ihm gab Konrad Degen den Adam, zum erstenmal am 9. Mai

[1] Klingemann II., S. 23ff.

[2] Daß gerade das Hoftheater zu Dresden an dieser Stelle ausführlicher behandelt wird und sozusagen als Musterbeispiel der Provinz und Hoftheatertradition im 19. Jahrhundert hingestellt wird, hat hauptsächlich seinen Grund darin, daß mir von Herrn Hofrat Dr. Zeiß das Soufflierbuch zur Verfügung gestellt wurde. Der obige Abschnitt über Dresden liefert nämlich weniger ein spezielles Dresdener Theaterbild, als ein allgemeines Bild vom deutschen Theater überhaupt in seiner Stellung zur Literatur. Siehe auch d. Abschnitt u. Wien (Laube).

[3] Für die spätere Zeit in Breslau siehe das Kap. Wittmann.

[4] Winklers Tagebuch.

[5] Die Besetzung u. folg. Daten teilte mir Herr Theaterschriftsteller Anton Bing, Frankfurt, freundlichst mit (s. Literaturang.).

1865; neueinstudiert am 11. Dez. 1873 und am 9. Okt. 1876 (Degen), am 7. März 1886 und am 17. Okt. 1888 (Adam = Zardemak); ebenso 22. Sept. 1889, 4. Sept. 1891; am 28. Mai 1892: Adam = Karl Herrmann. Die letzte Aufführung des Z. K. fand am 9. März 1899 mit Joseph Lewinsky als Gast (Adam) statt. Alle Aufführungen nach Schmidt.

Hannover: 29. September 1833.

Besetzung[1]: Walter = Hanff, Adam = Keller, Licht = Struve, Marthe = Mad. Senk, Eva = Mad. Burmeister, Ruprecht = Weidner, Bedienter = Wagner, Liese = Dem. Wagner, Grete = Dem. Habig, Büttel = Spitzeder jun.

Wiederholungen: 8. 1. (Adam = Döring), 17. 1. 45, 16. 4. 45 (Döring); 10. 10. 61, 31. 1., 11. 9. 62, 9. 4. 63, 24. 2. 64, 9. 2. 65, 25. 10. 66, 10. 9. 28. 9., 29. 10, 67, 6. 1., 9. 1., 24. 5., 22. 9. 69, 29. 1., 1. 10. 70, 25. 3., 22. 8. 71, 11. 3. 72, 8. 3., 29. 8. 73, 2. 2. 74, 1. 9., 20. 9. 75, 3. 11. 76, 4. 12. 77, 24. 9. 78, 20. 5., 6. 6., 18. 10. 79, 22. 4., 7. 10. 80, 9. 2., 9. 11. 81, 8. 12. 82, 15. 9., 10. 12. 83, 22. 4., 9. 10. 85, 2. 2. 86, 3. 5. 87, 20. 4., 6. 5. 93, 19. 2., 7. 3., 5. 11., 20. 11., 94, 29. 4. 95, 14. 3., 25. 4. 96, 26. 1. 98, 26. 4. 99, 28. 4. 1900, 5. 1., 14. 2. 01, 1. 4. 03, 4. 10., 11. 10. 05, 11. 3, 18. 3. 07.

Detmold: Saison 1838/39.

Stuttgart: Saison 1841/42[2]. Spätere Aufführungen: 8. 2. 99, 21., 22. 11. 03, 28., 31. 1. 04, 5., 7., 21., 22. 4. 06, 30. 10. 06, 20. 11. 06, 18. 2., 4. 5. 07, 15. 2. 09, 7. 11. 10, 6., 28. 5., 26. 11. 11.

Besetzung: Walter = Tenhaeff, Adam = Frank (später Marx), Licht = Franke, Marthe = Schurich, Eva = Stehle (später Lorma), Ruprecht = Alsen (später Schlie-

---

[1] Laut frdl. Mitteilung der dortigen Intendanz.

[2] Dieses Datum fand sich in Wolffs Almanach; die Intendanz, die mir die übrigen Daten mitteilte, gab den 8. Febr. 1899 als Erstaufführung an (also fehlen scheinbar die früheren Akten).

bener), Brigitte = Doppler, Bedienter = Trotz (später Alsen), Grete = Tornauer (später Eberius), Liese = Tscherning (später Lübbert), Büttel = Schwarze (später Klein). Alle Aufführungen nur nach Schmidt.

Es folgen: Neu-Strelitz: Saison 1841/42.

Riga[1]: am 9. Mai 1845.

Besetzung: Walter = Schmidt, Adam = Döring (Gast), Licht = Lüqui, Marthe = Mad. Schmidt, Eve = Frl. Günther, Ruprecht = Andree, Brigitte = Mad. Lafreuz, Bedienter = Nielitz, Gerichtsdiener = Bachmann, Liese = Frl. Le Leur, Grete = Frl. Weick.

Wiederholt am 23. 10. 54, 3. 3. 60, 30. 3. 64, 12. 9. 69, 6. 10. 69, 16. 12. 69, 25. 8. 72, 28. 8. 72, 6. 1. 75, 25. 1. 75, 4. 3. 78, 21. 11. 87, 25. 11. 87, 10. 10. 92, 15. 10. 92, 12. 1. 93; stets nach Schmidt.

Danzig: Neueinstudierung Saison 1845/46[2].

München: zuerst am 9. Juni 1846 (Jak. Lußberger aus Stuttgart gastierte als Adam). Im Jahre 1853 fand eine Neueinstudierung nur 1854 am 27. Juli das berühmte Mustergastspiel unter Dingelstedt statt, wo Döring den Adam und Amalie Haizinger aus Wien die Marthe gab. Bis heute 76 Mal gespielt und zwar bis 1900 nach Schmidt.

Karlsruhe: zuerst am 18. Nov. 1847.

Besetzung: Walter = Uetz, Adam = Labes, Licht = Schütz Marthe = Mad. Gervais, Eva = Dem. Wabel, Ruprecht = Meyer d. j., Brigitte = Mad. Baldenecker, Grete = Dem. Gerlach, Liese = Dem. Zeis, Bedienter = Schumacher, Büttel = Müller.

Wiederholt am 9. 8. 59 (n[3].), 3. 5. 60, 26. 11. 68 (n.), 2. 12. 68 (Baden), 29. 12. 68, 5. 12. 72, 11. 12. 72 (Baden), 10. 1. 78 (n.) 23. 1. 78 (Baden), 8. 2. 78, 5. 11. 86 (n.), 17. 11. 86 (Baden), 23. 11. 86, 16. 12. 86, 9. 4. 89, 10. 4. 89

[1] Freundlichst mitgeteilt vom Deutschen Stadttheater zu Riga.

[2] Erstaufführung mir vorläufig unbekannt geblieben.

[3] n = neueinstudiert.

(Baden), 23. 4. 89, 14. 5. 89, 7. 10. 89 (Baden), 20. 11. 94, 27. 11. 94, 28. 11. 94 (Baden), 13. 9. 98, 17. 9. 98 (Baden), 7. 10. 98, 8. 4. 99, 2. 5. 99, 5. 5. 06 (n.), 10. 5. 06, 19. 5. 06, 23. 5. 06 (Baden), 4. 11. 07, 24. 3. 08, 7. 5. 12 (n.), 8. 5. 12 (Baden), 21. 5. 12, 20. 6. 12[1]. Das Werk wurde immer nach Schmidt aufgeführt.

Die Wiener Aufführung am 2. März 1850 gewinnt ein besonderes Interesse wegen der relativ hohen Bedeutung, die das Hofburgtheater durch Laube gewonnen hatte. Laube war sich der Schwierigkeit, Kleists nordisch-komisches Lustspiel beim leichten, mehr auf witzigen, oberflächlichen Humor, als auf schwere Charakterkomik eingestellten Wiener Publikum einzuführen, sehr wohl bewußt. Er sah seine Aufführung auch nur als einen Versuch an, um den Z. K., den er für ein „klassisches Stückchen" hielt, obwohl er ihm zu breit für die Szene schien, besonders im deutschen Süden vorsichtig dem Repertoire einzuordnen[2]. Ein merkwürdiger Zwiespalt, der durch die Darsteller, die durchaus nicht frei von Einflüssen der sogenannten „Natürlichkeitsrichtung" (auf Grund der realen Charakterdarstellung) des Nordens waren (z. B. zwischen Hamburg und Wien bestanden stets Beziehungen durch Gastspiele usw.[3]). Jener Zwiespalt, der

---

[1] Die Daten teilte mir die Generaldirektion des Hoftheaters von Karlsruhe frdlst. mit.

[2] Vor Laube hatte in Wien Schreyvogel den Z. K. als „durchaus elend" abgelehnt; siehe A. v. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters, S. 8. Seite 150 gibt Weilen Laubes empfehlenden Bericht an die Oberbehörde über den Z. K. wieder. Laube selbst äußert sich über den Z. K. in seinem Stilverhältnis zum Nord- und Süddeutschen in seiner Schrift: „Das Burgtheater". Leipzig 1868, S. 176.

[3] Daß durch den ständigen Engagementswechsel und durch die Gastspiele die verschiedenartigsten, unvorteilhaftesten Stilmischungen entstanden, hatte bereits Klingemann (Kunst und Natur II, 253) erkannt.

vor allen Dingen durch Presse und Publikum ging, das doch neben seiner speziellen Wiener Eigenart auch noch einen Kern germanischer Stammesart sich bewahrt, wird klar beleuchtet durch eine Notiz der Wiener allgemeinen Theaterzeitung[1]:

„Wiener allgemeine Theaterzeitung ed. A. Bäuerle vom 5. März 1850.

Der Z. K. setzt unser gutes Publikum in einige Verlegenheit! Es wußte nicht recht, ob es sich langweilen dürfe, ohne vom hohen kritischen Äropag die allergnädigste Erlaubnis dazu zu haben. Bewahre Gott, daß man ihm diese Erlaubnis vorenthalten solle; so wenig die Erscheinung des eigentümlichen, kräftigen, einfachen, und in gewisser Beziehung (trotz des Anflugs von Langweile) günstig auf das Publikum wirkenden Meisterstückchens alt-niederländischer Genremalerei auf der Hofbühne getadelt werden darf.

Hr. La Roche war sehr wirksam und sparte nichts an komischer Kraft, vielleicht könnte man hie und da seine Verschwendung bedauern dürfen".

Laubes Bearbeitung[2] ging im Grunde vollständig auf Schmidt zurück mit Ausnahme einiger Extempores und Änderungen, die sich merkwürdigerweise auch im Dresdener Soufflierbuch vorfanden. Dahin gehören alle Zusätze, die in Dresden üblich waren, nach v. 376, 546, 1172 usw., auch Adams Ostindienlüge wird, genau mit den Umstellungen wie in Dresden in seiner Gegenwart aufgedeckt[3].

Der Z. K. hielt sich dank La Roches Spiel auf dem Repertoire. Aufführungen fanden statt am 2., 3., 6. 3,

[1] Vom 5. März 1850 ed. A. Bäuerle.

[2] Diese Feststellungen konnte ich machen auf Grund einer Durchsicht des Laubeschen Regiebuches im Wiener Archiv, die Hr. Prof. v. Weilen gütigst vornehmen ließ.

[3] Siehe S. 50.

22. 4, 6. 5., 27. 6., 8. 8. 50, 24. 5. 51, 31. 1., 15. 6., 22. 6., 3. 11. 52, 13. 3. 57, 20. 9. 58, 24. 2, 25. 6. 59, 22. 8. 60, 24. 6., 21. 8., 19. 12. 63, 30. 5., 29. 6. 65, 10. 2., 15. 2., 24. 3., 29. 4., 21. 10., 11. 12. 76, 4. 7. 77, 18. 2., 14. 12. 78, 11. 4., 21. 4., 24. 5., 11. 12. 82, 21. 9. 83, 20. 3., 13. 9. 84, 5. 3. 85, 5. 5. 86, 13. 1, 10. 11. 87, 5. 1. 88, 11. 1., 4. 4. 89.

So lange wurde Laubes Buch benutzt. Die nächste Aufführung fand erst 1911 unter Baron Berger statt (siehe Gegenwart).

Von weiteren Aufführungen des Z. K. auf Schmidtscher Grundlage sind bemerkenswert:

Hamburg, Thaliatheater: am 2. Juli 1850[1] (bis zur Gegenwart im Repertoire). Carl La Roche, Gast, als Adam.

Leipzig[2]: zuerst am 24. Nov. 1857 (Besetzung: Walter = Saalbach, Adam = Dessoir(Ferdinana),Licht = Denzin, Marthe = Frl. Huber, Eve = Frl. Wulf, Ruprecht = Scheibe, Brigitte = Frl. Erck, Bedienter = Hessler, Liese = Frl. Altmann, Grete = Frl. Telle, Büttel = König).

Auf diese Premiere folgte lange Zeit keine weitere Aufführung. Die nächsten Aufführungen fanden am 26. Juni 1865 und am 15. Juli 1866 statt. Beide Male spielte Döring den Adam als Gast. Weitere Aufführungen am 13. August 1866 (Adam = Christen a. G.), 13. Dez. 1872 (Adam = Friedrich Haase a. G.), 12. Okt. 1876, 18. Okt. 1876. Später wurde die Wittmannsche Bearbeitung benutzt.

In Weimar machte Dingelstedt am 26. Juni 1862 einen Versuch, den Z. K. trotz der widrigen Bedingungen aufzuführen. Döring gastierte als Adam. Eine zweite Aufführung wagte Dingelstedt erst mit einem zweiten Gastspiele Dörings, am 4. März 1869. Die Bearbeitung

[1] Fr. Arnstedt, Übersicht der Leistungen d. hiesigen vereinigten Theater. Hamburg 1851.

[2] Laut frdl. Mitteilung d. Intendanz.

zeigte, wovon ich mich persönlich überzeugen konnte, vollständige Übereinstimmung mit der Schmidtschen. Auffallend sind auch hier die bereits in Dresden und Wien vermerkten Extempores nach v. 1172 und v. 1900 (Ich habe Nasenbluten). Der 12. und letzte Auftritt sind ganz gestrichen (!) und dafür nur der Schluß Schmidts gesetzt, so daß überhaupt jede Aufklärung fehlt.

Später schien sich der Z. K. etwas mehr einzubürgern; so waren Wiederholungen am 14., 21. 10. 76, 21. 5., 15. 9., 1. 10. 81, 9. 12. 85, 13. 5. 86, 8. 12. 87, 5. 2. 89, 6., 25. 2., 14. 5. 92, 22. 9., 1., 11. 10. 98, 2. 3. 1908, 29. 10. 10. Die Bearbeitung der achtziger Jahre benutzt zwar wieder den Schluß Kleists, bleibt aber im übrigen an den Geschmacklosigkeiten Schmidts hängen. In jüngster Zeit ist die Bearbeitung freier, auch hat man die Rolle des Veit restituiert[1].

Gotha[2]. 19. April 1863 (Besetzung: Walter = Pätsch, Adam = Döring (a. G.), Licht = Schweitzer, Marthe = Frau Schlombach, Eve = Frl. Pabke, Ruprecht = Fichtner, Brigitte = Frau Reer, Bedienter = Fröling, Liese = Frl. Feige, Grete = Frl. N. Lindner, Büttel = Braukel).

Wiederholungen: Coburg: 9., 15. 12. 98; Gotha: 16., 19. 2. 99; Coburg: 19. 11. 09, Gotha: 11. 1., 20. 3. 10; Coburg: 21. 11. 11 (Adam = Brahm). Bearbeitungen bis heute nach Schmidt.

Wiesbaden[3]: 23. Dez. 1872 (Erstaufführung; Besetzung: Walter = Rudolf, Adam = Bethge, Licht = Holland, Marthe = Rathmann, Eve = Frl. Schossig, Ruprecht = Winand, Brigitte = Fr. Fludt, Bedienter = Schneider, Liese = Frl. Gräffner, Grete = Fr. Varena-Mundt, Büttel = Pallat).

---

[1] Nach meinen persönlichen Untersuchungen im Weimarer Hoftheater-Archiv.

[2] Frdlst. mitgeteilt von der dortigen Intendanz.

[3] Frdlst. mitgeteilt von der dortigen Intendanz.

Wiederholungen: 13. 2. 73, 10. 10. 76, 26. 4. 83, 14. 12., 22. 12. 85, 11. 2., 4. 11. 87, 26. 2., 10. 3., 20. 6. 91, 19.,22., 27. 11., 8. 12. 94, 17. 3. 98, 24. 2., 7., 15. 3., 22. 4., 4. 12. 1904, 29. 3. 05, 12., 16., 22. 2., 4. 3., 12. 5. 09, 21. 11. 11. Bearbeitung nach Schmidt. Erst in letzter Zeit wird B benützt.

In Augsburg hat in der Saison 1874/75 eine Aufführung des Z. K. stattgefunden. Ob nicht schon früher, ist ungewiß[1].

Hiermit ist das Material über die Aufführungen, die teils direkt durch Nachahmung des Hamburger Beispiels, teils indirekt durch das Vorhandensein einer bequemen Bearbeitung zu Stande gekommen sind, vorläufig erschöpft[2,3].

---

[1] F. A. Witz, Geschichte der theatral. Vorstellungen in Augsburg 1876.

[2] Wieweit das Verdienst der Adamdarsteller geht, durch Gastspiele zur Ausbreitung des Z. K. beigetragen zu haben, siehe Kap. IX.

[3] Über die kleineren Theater besitzen wir fast gar kein Material. Hier mußte lokale Theaterforschung einsetzen, um zu einem Allgemeinbild vom Zustand des deutschen Theaters seinen kleinen Teil beizutragen. Es gibt nur wenige gute Chroniken, z. B. Bärensprung, Hagen, Grandaur usw., die für die einzelnen Orte diesen Zweck erfüllen. Die meisten sind unzuverläßlich. Auch Anfragen bei kleineren Theatern (selbst falls man Antwort bekommt) nützen wenig, da diese nichts aufbewahren. So ist in den Theatern von Bonn, Chemnitz, Magdeburg, Nürnberg, Danzig, Elbing, Stettin, Kiel, Tilsit, Straßburg, Flensburg über frühere Zeiten gar nichts, über allerletzte Zeiten Notdürftiges erhalten.

E. A. Hagen berichtet in seiner ,,Geschichte des Theaters in Preußen" von einer Königsberger Aufführung des Z. K. 1825 nach der Bearbeitung von Fr. L. Schmidt, wo Wohlbrück (G. Friedrich) den Adam, Lautz den Licht, Mad. Weise die Marthe spielte. H. W. Bärensprung (Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin 1837) erwähnt in seiner Chronik die Z. K.-Aufführungen der Schauspielergesellschaft des Herrn Krampe, zum ersten Male am 27. Nov. 1827 in Rostock (ferner am 24. Jan. 1828); in

Die Statistik zeigt eine immerhin erfreuliche Ausbreitung des Z. K. auf der Bühne, zeigt aber auch nur zu deutlich die Unselbständigkeit, die Tradition, in der das deutsche Theaterwesen des ganzen 19. Jahrhunderts steckte.

Schwerin: 8. Febr., 26. März 28, 9. Febr. 29, 26. Febr., 27. April 30; in Doberan: 24. August 28, 22. Juli 29; in Wismar: 11. Sept. 28; in Güstrow: 30. Okt. 28, 29. Mai 29. — Neuere Daten wurden mir mitgeteilt vom Straßburger Stadttheater: 1898: 25. 4.; 1900: IV. I., 9. I.; 1906: 19. IV.; 1907: 28. I., 25. II.; 1908: 6. I.; 1912: 17. IV. (Adam = Maximilian Wilhelmi); vom Flensburger Stadttheater: 1898: 14. I.; 1902: 24. X., 31. X.; 1907: 13. I.; 1909: 29. I.; vom Nürnberg-Fürther Stadttheater: 20. 9. 08 (in Fürth), 24. 9. 08, 17. 10. 08 in Fürth, 8. 10., 25. 10., 27. 11. 08, 1. 1. 09 (Fürth), 4. 1. 13 (Fürth).

Die Bearbeitung des Z. K. von Karl Siegen.

Die bisherige Entwicklung der Bühnengeschichte vom Z. K. hatte die Abhängigkeit aller Bühnen von der Tradition, von dem „Usus" klar erwiesen. Über fünfzig Jahre dauerte es bis zum ersten Male der Versuch gemacht wurde, auf Grund des Originaltextes von 1811 eine neue Bühnenbearbeitung herzustellen. Und dieser Versuch ging nicht einmal von einem Theatermann oder irgend einer Bühne aus, sondern von dem späteren Redakteur des Chemnitzer Tageblattes, Dr. Karl Siegen. Die Bearbeitung erschien 1876 im Druck[1]. Im selben Jahre wurde sie schon in Petersburg aufgeführt.

In der Einleitung seiner Bearbeitung (S. XXIX) gibt Siegen eine kurze Charakteristik seiner Arbeit. Seine Absicht war, eine größere Konzentration des Ganzen zu erreichen bei möglichster Wahrung des Geistes und der Sprache Kleists.

Wodurch er dies zu erlangen suchte und wieweit ihm dies geglückt ist, soll im folgenden durch eine Kritik dargestellt werden.

Siegen geht von zwei praktischen Prinzipien aus. Das Lustspiel soll einmal durch Kürzungen usw. konzentrierter, bühnenfähiger gemacht werden und zweitens wollte er es für alle, auch die kleinsten Bühnen, praktisch aufführbar herrichten, indem er den Mitteln kleiner Bühnen Rechnung suchte. Dies letzte glaubte er zu erreichen, indem er die Personenzahl um drei vermindert. Gleich Schmidt strich er die Figur des Veit. Für die genrehafte Ausschmückung des Lustspiels gerade durch diese Gestalt

[1] Der zerbr. Krug, Lustspiel in einem Aufzuge von Heinrich v. Kleist. Festschrift. Verlag von C. G. Theile. Leipzig 1876.

hatte Siegen scheinbar keinen Sinn; wenigstens kam sie für seine praktischen Zwecke nicht in Betracht. Vom rein dramatischen Standpunkt läßt sich hiergegen ja auch kaum etwas einwenden. Aber wie mutet uns die Zusammenziehung der beiden Mägde in eine an? Siegen glaubt den komischen Eindruck der Magdszenen zu vergrößern; aber das Gegenteil ist der Fall. Zwei Mägde, eine alte und eine junge, die das Haus mit Gepolter erfüllen, die sich amüsieren über den Junggesellen Adam, die tuscheln, die kichern, geben der ganzen Wirtschaft Adams und auch seinem häuslichen Treiben ein weitaus komischeres und charakteristischeres Gepräge, als dies eine einzige Magd vermöchte. Denn eine einzelne würde leicht eine unangenehme Wirkung ausüben, wenn sie sich so benähme, wie uns das im Verkehr mit einer zweiten natürlich wäre. Daß zwei Weiber zusammen in ihrer Freude ausgelassen werden, ist viel selbstverständlicher und reizt viel mehr zur Mitfreude, als es bei einer Magd der Fall wäre, die sich, um nicht geschmacklos zu werden, Schranken auferlegen müßte.

Wie verliert Adam an Drastik v. 175ff., wenn nur eine Magd bei ihm herumsteht. Wie stark dagegen wirkt seine Aufregung, seine Verwirrung, wenn zwei beim Anziehn an ihm herumzerren, wenn er bald die eine, bald die andere anbrüllt und dabei immer zappliger wird (v. 192ff.).

Und weiterhin: die lebhaften Versicherungen der beiden Mägde, Adam sei ohne Perücke und mit einer Wunde nach Hause gekommen, werden v. 224—226, 230—231 gestrichen. Damit geht die dramatische Komik dieser Szene verloren.

Die dritte Person, die Siegen streicht, ist der Bediente des Gerichtsrats. Und die Worte dieses Bedienten gibt Siegen Frau Brigitte. — Es wäre ja zur Not möglich, daß Adam sich durch diese brave Frau anmelden ließ (v. 163 bis 164); aber die Äußerung v. 212 (Adies, ihr Herrn. — Ich glaub', die Kerls sind toll) wäre ihr, einer abergläubischen Person, die in Adam doch noch bis fast zuletzt eine

Respektsperson sieht, völlig unmöglich. Siegen hat auch das Gefühl einer etwas gewaltsamen Bearbeitung der Brigitte gehabt, denn durch den Zusatz nach v. 1331 (S. 39 bei Siegen): [W.: „Die wackre Frau, bei der ich Einspruch tat im weißen Rosse drüben? — M.: „Ja, dieselbe."] sucht er die losen Beziehungen zwischen Walter und Frau Brigitte ein wenig krampfhaft zu motivieren.

Der Grund für eine derartige Reduktion von zwölf Personen auf neun war natürlich, kleinen Bühnen mit geringem Personal Schauspieler zu ersparen. Eine derartige Rücksichtnahme dürfte aber, selbst für kleinste Stadttheater, wie uns die Erfahrung über deren Personalbestand lehrt, nicht in Betracht kommen[1].

Doch dies alles sind die weniger bedeutenden Änderungen bei Siegen. Was er zur Hauptsache wollte, war Kürzung der Verszahl, ohne dem Dichter Abbruch zu tun. Leider ist er hier dem Original weniger getreu geblieben, als es im Innersten seine Absicht war. — Zwar hat er sich bemüht, alle Motive Kleists beizubehalten; aber, um nun trotzdem eine Kürzung des Textes herbeizuführen, hat er immer mehrere Verse zu einer geringeren Anzahl von Versen zusammengezogen. Darunter mußte allerdings Kleists Wortkunst leiden. Nur ein Beispiel für viele: v. 626—630 heißen bei Siegen „Hier gibt es eigentümliche Statuten, nicht aufgeschrieben zwar, doch längst bewährt. Von dieser Form kann ich mit Stolz mich rühmen —" und v. 635 ist verändert in: „Denn jede Art des Rechts ist mir geläufig". — Ferner noch[2] einen Beweis, wie sehr Siegen nur auf Zusammenziehung, nicht auf Herausarbeitung des Wichtigen bedacht war, liefert uns die Stelle von Martes Verdacht auf Ruprechts Konskriptionsentziehung. Durch den Strich v. 1349—1392 fällt die

[1] Derselben Meinung ist Bulthaupt a. a. O. I, S. 492.

[2] Weitere Beispiele sind durch einen Vergleich der Buchausgabe mit dem Siegenschen Druck von 1876 klar zu ersehen.

ganze Erörterung dieses Verdachtes fort; warum Siegen aber diese Frage durch Belassen von v. 1304ff. erst angeschnitten hat, ist nicht ersichtlich. — Schmidt hatte, wie erinnerlich, diesen Verdacht als eine Verzögerung ganz herausgeschnitten.

Siegens Bearbeitung hat heute ihre Bedeutung verloren; ihr Wert lag einstmals in dem Frontmachen gegen die Tradition der Schmidtschen Bearbeitung und in einem bisher noch nie geschehenen Hinweis auf Kleists Original, das möglichst ungestrichen aufzuführen ja auch Siegens Ideal eigentlich war[1]. Für die Theatergeschichte immerhin bedeutet Siegens Bearbeitung einen Schritt weiter in der Entwicklung, die zum Gegenwartsbestreben hinführt. Material über Aufführungen ist nur mit Mühe zu finden, da die meisten Bühnen der Tantièmenersparnis wegen Siegens Bearbeitung ohne seine Namensnennung benutzten, z. B. Chemnitz[2,3]. Außer der bereits erwähnten Petersburger Aufführung am 10. Okt. 1876[4] wurde der Z. K. nach Siegen noch in Jena, Eisenach, Gera (Hoftheater), Greiz, Nordhausen, Zwickau aufgeführt[5]. Die Wirkungen der Siegenschen Bearbeitung haben keine feststellbaren Spuren hinterlassen. Sie vermochte die Tradition der Schmidtschen Bearbeitung nicht zu erschüttern, noch die Ausbreitung des Schmidtschen Ablegers von Wittmann zu verhindern.

---

[1] Siegen 1879, S. 52.

[2] Laut Theaterzettel vom 4. Okt. 1902.

[3] Der Darsteller des Adam in Chemnitz, Herr Emil Koch, schrieb mir: „Die Bearbeitung war von Dr. Siegen mit einigen Zutaten und humoristischen Wendungen der Bearbeitung Wittmanns“ (s. folg. Kap.). Man denke!

[4] Siehe auch Siegen 1879, S. 51.

[5] Wie mir Hr. Prof. Dr. Siegen, Leipzig frdl. mitteilte mit dem Bemerken, daß weiteres Material über Aufführungen ihm nicht bekannt sei, er aber vermute, daß noch viele andere Bühnen seine Bearbeitung heimlich benützt haben.

Carl Friedrich Wittmanns Bearbeitung.

Im Jahre 1887[1] wurde zum zweiten Male der Versuch einer neuen Bühnenbearbeitung[2] des Z. K. gemacht, und zwar diesmal von einem Bühnenmann, dem Begriffe, wie „Originaltext eines Dichters“ oder der Unterschied zwischen „Dichtung“ und „Bühnenstück“ völlig fremd waren, nämlich von Carl Friedrich Wittmann, einem ehemaligen Hofschauspieler und späteren Provinztheaterdirektor[3].

An der Hand der Schmidtschen Bearbeitung (!) hat Wittmann unter gelegentlicher Zuhilfenahme (!) der Buchausgabe einen neuen „Text“ hergestellt[4]. So hat er folgende Verse nach Kleists Wortlaut rekonstruiert[5]: 12b; 18a (entsteig); 22b (obenein); 33a (Ich müßt ein Lügner sein —); II. 54 (Hosen); III. 58; 50—52 I.); 60 (ein Ziegenbock); 62—63; 68b („kömmt“ — dieselbe Schreibweise findet sich auch weiterhin); 69; 102a; 110—111; 116a (In seinem Haus, und auch); 127; 170b; 172 (dagegen 171 gestrichen); 186; 189b (Der Teufel soll mich holen); 193; 259; 364a; 377 (beim ewgen Gott!);

[1] Wie mir der Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, frdl. mitteilte.

[2] Erschienen in Ph. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2304.

[3] Geb. 1839, Hofschauspieler in Darmstadt, dann Direktor in Gera, Görlitz, Helgoland, war dramaturgisch tätig für Reclams Universal-Bibliothek; gest. 1903 (laut Mitteilung seiner Witwe, Auguste Wittmann, Berlin-Friedenau.)

[4] Im wesentlichen gilt also für Wittmann das in Kap. V über Schmidts Bearbeitung Gesagte. Obiges Kapitel behandelt also nur Wittmanns eigene unbedeutende Arbeit.

[5] Wo hinter der Verszahl das verbesserte Wort nicht vermerkt ist, ist der ganze Vers nach der Buchausgabe von 1811 wiederhergestellt.

514; 546; 547b (Ich? Auf Ehre nicht!); 550; 552—555a; 558a (Auf Ehr'! Verzeiht!); 574a (Klägere); 586 (ehrliche); 606 (Auf); 628—629; 632 (Doch auch in eurer anderen Form kann ich verfahren); 645 (!); 646a; 666—667a; 708; 738b (Das ist gelogen!) 749 (Schweig 'er, bis man ihn ..); 747—748; 757a (trotzt); 759; 807 (liederliche); 809; 820—821; 826 (Eingeständnis); 828 (an der Jungfer); 850—851; 855—856; 866 (!); 871—875 (mit Auslassung von 872—873a); 886; 899—901; 916 (Und); 921b; 924 bis 926 (mit Auslassung von 925b; 959b; 962a; 966b—968) (mit Ausnahme von 968a); 1047a (Sagt an); 1068a (mein junges ...); 1088; 1091; 1097; 1104; 1110; 1133b; 1135a; 1136b (Frau Marthe! Was für Unvernunft! So das Kind einschrecken! Sie wird sich schon besinnen!); 1138 (Flickschuster); 1159; 1172a; 1176b; 1199 (!); 1208—1209; 1268; 1271b; 1349; 1393; 1394a (Ew. Gnaden); 1396; 1538b; 1608a; 1653—1655a; 1668a; 1692b—1693a; 1816a; 1829b; 1872a; 1876b—1878; 1902a; 1927b variant.

Wittmann hat ferner einige Zusätze Schmidts entfernt, so zwischen v. 71 und 72: Hier ein?, nach 546: W.: „Er hört und sieht nicht! Seltsam“; nach 605a: Geschrieben!; vor 737: „Ich sags!“; der Wortlaut Schmidts in v. 766 heißt bei Wittmann nur: Der Unverschämte! In Schmidts Zusatz hinter 1127 hat W. nur das Wort: Maulaffe ausgelassen; vor 1473b hat er Schmidts Zusatz: So recht, Margrethe! gestrichen, ebenso nach v. 1626 die Worte: Sie hing im Weinstock.

So anerkennenswert diese Textänderungen auch sind, die ganze Bearbeitung basiert in allem übrigen auf Schmidt. Für Wittmann war nicht der Text des Dichters die Grundlage seiner Bearbeitung; er zog ihn nur als Hilfsmittel zu Rat, um die Schmidtsche Bearbeitung, wo nötig, aufzubessern.

Daß die Handlung knapp und drastisch hervortritt, bleibt doch immer noch Schmidts Verdienst, obwohl Wittmann durch die über Schmidt noch hinausgehenden Striche: 77—81, 112b—115a, 171; 179b—183; 280—284; 337—351; 380—389; 716—719; 889—898a; 1116; 1325 bis 1326a; 1639b—1643a; 1670—1679 versucht hat, den Text noch kürzer zu fassen.

Wie wenig originell Wittmann eigentlich war, wie sehr es ihm nur darum zu tun war, aus dem, was er an Textmaterial vorfand, etwas Bühnenmäßiges zusammenzuschustern, beweist die Tatsache, daß er die meisten Eigenheiten der Schmidtschen Bearbeitung, ihren Grundcharakter, kritiklos übernahm und nur weniges aus eigenem hinzutat. Und diese paar eigenen Textveränderungen sind überdies noch herzlich unbedeutend. — So heißen bei ihm z. B. v. 368—369: Und seine andre wäre beim Perückenmacher; 614—615: Wenn ihr nicht den Prozeß einzuleiten wißt (Verletzung des Kleistschen Rhythmus); 940: für Blatt = Blut (Vergröberung Kleistscher Stilistik); 980: für Detz = Kopf (ebenso an den späteren Stellen); 1651a: O, faule Fische! (!), (v. 773 entlehnt); hinter 1900a Zusatz: ich habe Nasenbluten (ein traditionelles Extempore! siehe Dresden!).

Wie man sieht: Originalität, selbständiger Blick, die man dem alten Schmidt nicht absprechen konnte, waren Wittmann nicht zu eigen, ebensowenig die rechte innere Würdigung der Kleistschen Dichtung.

W. ging nur von dem Bestreben aus, einen Text herzustellen, der dem Geist und dem Geschmack kleiner Provinzbühnen und ihrem Publikum Rechnung trug. Die Alltagswirkungen, die schon Schmidt mit seinen Änderungen erzielte, waren ihm dafür immer noch gut genug.

Daß Wittmann seine Bearbeitung mit ausführlichen Bühnenanweisungen versah, daß er die einzelnen Personen-

auftritte besonders bezeichnete (bei ihm hat das Lustspiel 18 Auftritte), mag ihm wegen der damit verbundenen Erleichterung der Aufführung von kleinen Bühnen, besonders von deren Inspizienten als Verdienst angerechnet werden.

Kleist gewann durch Wittmann nichts, was nicht vorher auch schon dagewesen war. Daß auf vielen Bühnen, selbst auf größeren statt der Schmidtschen die W'sche Bearbeitung sich einbürgerte, bedeutete für das deutsche Theater keinen Fortschritt in der Entwicklung.

Die Aufführungen. Zusammenhängendes Material über eine Statistik der Aufführungen ist von 1887 bis 1908 nicht mehr vorhanden, so daß wir uns mit vereinzelt auf uns kommenden Nachrichten begnügen müssen. So teilte mir der Intendant der Städtischen Bühnen zu Leipzig mit, daß unter der Direktion Staegemann[1] die Wittmannsche Bühnenbearbeitung benutzt wurde, und zwar fanden 1891: 6, 1892: 1, 1894: 4, 1898: 2, 1902: 7 und 1903: 3 Aufführungen statt.

In Braunschweig[2] fanden nach Wittmann Aufführungen statt am 27. 8. 86, 1. 4. 92, 3. 6. 92, 25. 8. 92, 4. 3. 1905 (Frau Schramm als Gast), 30. 1. 08, 1. 2. 08, 28. 3. 08, 11. 4. 08, 26. 8. 12, 31. 8. 12, 5. 9. 12, 28. 9. 12, 18. 12. 12.

Ferner im Stadttheater Wolfenbüttel am 11. 10. 12. — Seit 1912 scheint jedoch eine Änderung zum guten betreffs Bearbeitung eingetreten zu sein.

Auch Breslau brauchte zumeist Wittmanns Bearbeitung.

Stadttheater Posen verzeichnet den Z. K. am 3., 6., 7. Nov. 1912 in der „Bühnenbearbeitung nach Fr. L. Schmidt mit dem vollständigen Szenarium von Karl Friedr. Wittmann."

---

[1] Von 1883—1905.

[2] Laut Mitteilung der dortigen Intendanz.

Seit 1908, wo der Bühnenvertrieb in neue Hände[1] überging, besitzen wir genauestes Material.

Nur die „Provinzbühnen“, Vorstadtbühnen, Schmieren, Vereinsbühnen usw. benutzen heutzutage noch Wittmanns Bühnenbearbeitung aus Bequemlichkeitsgründen; unsere führenden großen Theater (mit einigen schmerzlichen Ausnahmen!) gehen neue Wege, gehen Wege der Gegenwart[2].

Anhang. Statistik der Aufführungen nach C. F. Wittmann seit 1908.

Ort:	Datum:
	1908
Stade, Tivolitheater	25. Juli
Swinemünde, Kurtheater	3., 5. August, 08
Göttingen, Stadttheater	24. Okt., 4., 13. Nov.
Münster, Lortzingtheater	31. März, 12. April
Berlin, Brunnen-Theater	31. März, 1., 2., 3., 5. April
	1909
Göttingen, Stadttheater	3. Januar
Eschwege	2. März
Hagen, Schauspielhaus	11. März
Wildungen, Kurtheater	18. Mai
Bromberg, Stadttheater	20., 26. Januar
Konstanz, Stadttheater	31. Oktober
Steinberge, Kriegerverein	?
	1910
Meißen, Stadttheater	4., 10. Januar
Münster i. W., Stadttheater	13., 20. November
Wandsbeck, Harb. Stadttheater	1. März

[1] Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller, Berlin, die mir auch freundlichst die folgenden Daten zur Verfügung stellten.

[2] Man könnte mir einen Vorwurf daraus machen, daß ich dieses Kapitel getrennt von der „Gegenwart“ behandle, obwohl es doch zeitlich zum größten Teil dazu gehört. Da aber „Gegenwart“ keine Zeitbestimmung, sondern nur ein Begriff ist (der im nächsten Kapitel noch näher bestimmt werden soll), nur eine Bezeichnung ist für die neuen lebendigen Hauptströmungen gegenwärtigen Geistes, so muß Wittmanns Arbeit scharf getrennt werden von der Gegenwart.

Ort:	Datum:
	1910
Neuhaldensleben	28. Januar
Wandsbeck, Elmshorn	16., 21., 24. Februar
Waldenburg, Stadttheater	29. November
	1911
Hirschberg, Stadttheater	2. Februar
Jauer, Stadttheater	6. März
Elmshorn, Verein	Juni
Zittau, Stadttheater	29. Sept., 7. Oktober
Bunzlau, Stadttheater	3. Oktober
Gleiwitz, Stadttheater	21. Nov., 3. Dezember
	1912
Kiel, Stadttheater	7. Januar
Lich, Volksbildungsverein.	17. März
Zittau, Stadttheater	6. Dezember
Bochum, Stadttheater	11., 12. März
Bad Heinerz, Kurtheater	16. Juli
Hagen, Schauspielhaus	18., 27. November
Essen, Volkstheater	4. April
	1913
Göttingen, Stadttheater	17., 21. Febr., 1. März
Hagen, Schauspielhaus	2. Januar

Der zerbrochene Krug und die Gegenwart.

Bei der Betrachtung der Gegenwart sind der Theaterwissenschaft enge Grenzen gesetzt. Wohl sind Bearbeitungen vom Z. K. als feststehende Tatsachen vorhanden, die sich kritisch untersuchen lassen; aber welche Stellung unsere heutigen Stilbestrebungen auf dem Theater in der historischen Entwicklung einnehmen, entzieht sich unserem den Ereignissen zu nahen Blick. Zwar läßt sich das Wollen, lassen sich Absichten, ja auch Resultate erkennen. Doch wie weit die endgültige Bedeutung dieser Resultate geht, wissen wir nicht.

Was heute unsere Bühnenkunst will, ist sich selbst, sein eigenstes Wesen erkennen. Es gibt keine Vorbilder mehr, keine starren Regeln und Formeln. Wenn Kleist gespielt werden soll, dann wird sein Darstellungsstil in seinen Werken gesucht, nicht in der Tradition der Bühnen.

Und wenn ein Schauspieler eine Kleistsche Gestalt darstellen soll, dann hört er auf sein eigenes, inneres Erleben der Rolle, nicht darauf, wie es vor ihm „gemacht“ worden war.

Und dieses Streben nach Eigenem, Ursprünglichem in jeder Beziehung ist der einzige Weg, die Allgewalt der Tradition zu erschüttern; fremde, ungesunde Einflüsse zu beseitigen; ist der Weg zum deutschen Bühnenstil und seinem vielfältigen Charakter.

Wie weit wir diesen Weg zu uns selbst schon gegangen sind, wieviel von uns schon erreicht worden ist, das zu beurteilen, ist einer späteren Zeit überlassen.

Bedeutungsvoll für die Gegenwart ist schon die Erscheinung, daß eine ganze Reihe von deutschen Bühnen

ihren Z. K.-Aufführungen resp. Bearbeitungen den Originaltext von 1811, stellenweise auch die handschriftliche Fassung[1], zugrunde legen.

Spuren von derartigen Originalaufführungen lassen sich allerdings nicht allzuweit zurückverfolgen. Ob das meiningische Hoftheater als erstes den Versuch damit unternahm, ist vorläufig noch nicht mit Gewißheit zu sagen[2].

Von unseren führenden Bühnen stehen wegen der Selbständigkeit ihrer Z. K.-Aufführungen an erster Stelle: Dresden (Zeiß), München (Kilian), Wien (Berger), Berlin-Künstlertheater (Gerhart Hauptmann).

Auffallend ist die Tatsache, daß viele unserer Hoftheater, z. B. Berlin, in der Tradition der Schmidtschen oder Wittmannschen Bearbeitung verharren.

In München setzte die Reform 1900 auf Jocza Savits' Veranlassung ein, des damaligen Oberregisseurs am Hoftheater[3]; doch erst Kilians Neueinstudierung im Januar 1911 wurde dem Spiel des Lustspiels durch größte Rücksichtnahme auf den dichterischen Text und durch stilgemäße Dekoration gerecht.

In Dresden hatte Hofrat Zeiß schon 1904 eine Bühnenbearbeitung auf Originalgrundlage hergestellt, die 1906 im Druck erschien[4] und infolgedessen auch anderen Bühnen

---

[1] Nach der Ausgabe des Z. K. von Eugen Wolff.

[2] Wie mir der Dramaturg des Meininger Hoftheaters mitteilte, hat der Theaterbrand von 1908 das meiste Material vernichtet. Feststellen ließen sich nur folgende Aufführungsdaten: 3. II. 78, 22. I. 93, 7. I. 94, 7. II. 94, 15. VII. 1904, 24. I. 05, 16. XI. 11. Der vielleicht noch einzig Kompetente, der frühere Direktor und Intendant in Meiningen, Geheimrat Richard, der über die Z. K.-Aufführungen aussagen könnte, hat leider infolge Altersschwäche kein Erinnerungsvermögen mehr.

[3] Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Dr. Kilian, der mir auch freundlichst sein eigenes Regiebuch zur Verfügung stellte.

[4] Bei C. C. Meinhold u. Söhne, Dresden.

zugänglich wurde[1]. Die erste Aufführung danach war in Dresden am 29. Oktober 1904.

Kilians Bearbeitung blieb Manuskript der Münchener Hofbühne. — Zeiß und Kilian gehen beide auf die Buchausgabe von 1811 zurück, ersetzen jedoch einige schwächere Ausdrücke durch charakteristischere nach der Handschrift[2]; z. B. Zeiß: Vers 7—9, 18—21, 24—25, 453, 473, 499, 819, 1005, 1780; Kilian: 7—8, 18, 20/21, 24/25, 31, 68, 499, 532, 988. Doch geht Kilian in seiner Rücksicht auf den Dichter viel weiter als Zeiß, der sich mit der Weglassung des Veit an die Tradition angeschlossen hat, wodurch einige Umänderungen nötig wurden. So spricht v. 423b—424 Ruprecht (1335: Muhme), v. 438—440 ist gestrichen (auch 833, 1362—1407, 1737, 1884, 1886; v. 1877—1886 sind zusammengezogen zu: R.: Ein Donnerwetter = Kerl! A.: Halts Maul. R.: Dich faß ich! Vers 1924 spricht Walter; v. 1968b—1969 variant mit dem Vorsatz: „So recht" spricht Marthe, 1968a gestrichen).

Kilian dagegen hat die Figur des Veit als Notwendigkeit zur Vervollständigung des Genrebildes erkannt. Es ist Kilian gelungen, nur durch einige geschickte Striche einen bühnenfähigen Text zu erhalten, der sich vollkommen kleistisch nennen darf. Die bedeutenderen Striche sind: v. 39—43, 141—146, 153b—161, 335b—358a (eine wohltuende Kürzung der Unterhaltung zwischen Adam und Walter); ebenso 388—396, 478b—486, 487b bis 491, 500—505, 734—745a (die Krugschilderung Marthes

[1] Benutzt wurde Zeiß' Bearbeitung von folgenden Bühnen: Dessau, Herzogl. Hoftheater, am 7., 18. Dez. 1906, 5. März 1909; Freiburg (Br.), Stadttheater, am 20. Nov. 1907; Düsseldorf, Stadttheater in der Saison 1907/08 zweimal, 1911/12 einmal, 1912/13 zweimal.

[2] Verszählung in diesem Kapitel aus praktischen Gründen nur nach Wolffs Ausgabe des Z. K., da es für den heutigen Bühnenpraktiker erforderlich sein wird, neben der Buchausgabe von 1811 die Handschrift, am besten also nach Wolff, zu berücksichtigen.

ist bis auf geringfügige Striche erhalten), 848—859, 918—929, 1025b—1048, 1162—1173, 1304—1334, wodurch die vom dramaturgischen Standpunkt aus lästige Episode der Konskriptionsentziehung Ruprechts beseitigt wird; ebenso auch v. 1375—1390, n. 1394—1407; der 10. Auftritt wird durch die Striche 1461—1471a, 1518—1541, 1547—1551, 1563—1569, 1596b—1609, 1613b bis 1622a gekürzt, ohne etwas von seiner Bedeutung zu verlieren, ja Kleists Absicht wird noch besonders betont durch die Art, wie Kilian diese Szene schließt (s. Einleitung).

In der 11. und 12. Szene sind außer einigen geringfügigen Weglassungen nur ein paar kräftigere Striche gemacht: v. 1626b—1631, 1633—1640, 1716—1724, 1736 bis 1743, 1781—1798.

Kilian beweist hiermit, wie sich Bühnenrücksichten mit der Rücksicht auf den Dichter vereinigen lassen, ohne Handlung und Charaktere zu gefährden oder Schönheiten zu zerstören. Bei Zeiß finden sich auch manche der schon oben erwähnten Striche, doch scheint er die Bedeutung der 10. Szene verkannt zu haben. — Die gewaltigen Striche von 1428b—1471, 1488—1496a, 1515b, 1550, 1558—1622a sind nur eine Textreduktion, eine kurze Pause bis zu Brigittens Auftritt. Höchstens wird Walters Verdacht gegen Adam durch Ruprechts Aussage noch verstärkt. Das ist aber doch das Gegenteil von dem, was Kleist wollte (s. v. 1610ff.).

Die beiden Bearbeitungen von Zeiß und Kilian beweisen, was unsere heutigen bedeutenden Bühnenmänner anstreben. Sie sind nicht die einzigen, die aufs Original zurückgehen. Ich habe sie nur als Musterbeispiele herausgegriffen.

Von anderen Bühnen, die eine selbständige Einstudierung des Z. K. aufweisen, ist mir folgendes bekannt ge-

worden: in Leipzig[1] legte Direktor Volkner bei einem im Anfang seiner Direktion veranstalteten deutschen Lustspielzyklus der Aufführung des Z. K. den Text des Originales zugrunde. Im Jahre 1905 fanden sieben Aufführungen statt. 1911 wurde das Lustspiel neu einstudiert und mehrmals wiederholt.

In Mannheim wurde der Z. K. am 1. Juli 1911 (mit Wiederholungen am 15. 9., 17. 10., 11. 11. 1911, 17. 4., 17. 6. 12 auf Grund des Originaltextes unter Bühnenbearbeitung des betr. Regisseurs aufgeführt[2]. Desgleichen in einer Reihe von kleineren Theatern, wie Altona, Zürich usw.

Der Theaterstil der Gegenwart ist in der Praxis noch nicht fest geprägt. Es gärt noch in den verschiedensten Orten; auch herrscht noch zuviel Zersplitterung der Kräfte. Die stärkste Konzentration zu einheitlicher Kunstleistung im Theater läßt sich in Berlin beobachten.

In Dresden, dessen glänzende Entwicklung als Opernbühne ein Jahrhundert lang kein eigentliches Schauspiel aufkommen ließ, scheint eine neue Epoche im Werden. Der Intendant Graf Seebach (seit 1894), in Gemeinschaft mit Geh. Hofrat Dr. Zeiß, versucht einen einheitlichen Stil des Schauspiels zu schaffen auf Grund eines Repertoires, wozu auch Kleist mit Guiskard und dem Z. K. gehört. Ein Resultat läßt sich jedoch in Dresden ebenso wenig erkennen, wie in München. Wenn Dresden noch unter der Zersplitterung der literarischen Absichten im Repertoire und der noch nicht erreichten Einheit des darstellerischen Stils leidet, so macht sich in München mehr ein

[1] Laut freundlicher Mitteilung der Intendanz der Städtischen Theater zu Leipzig.

[2] Wie Herr Dramaturg Karl Birk, Chemnitz, mir freundlichst mitteilte, hat der damalige Intendant Prof. Ferdinand Gregori sich auf Birks Vorschläge gestützt (Karl Birk, D. z. K. Ein Beitrag zur Inszenierung, Prag 1910). Siehe auch Gregori im Literar. Echo vom 1. Dez. 1912.

Kampf starker Gegensätze bemerkbar. Alte deklamatorische Schule behauptet sich noch immer gegen die Schlichtheit moderner Darsteller. Wie aber das Ende dieser Entwicklung auch sein möge, der Z. K. wird in München ein Fremdling bleiben. Kleistisches, brandenburgisches Gewächs kann in bayrischem Boden keine Wurzel fassen. — Dasselbe gilt eigentlich auch für Wien, wo Baron Berger am 20. Dez. 1911 den Z. K. mit nur geringfügigen Strichen (nach B.) zur Aufführung brachte. (Wiederholt am 27. 12. 11, 4. 1., 19. 3., 19. 4. 12.)

Der Z. K. hat aber mit dem traditionellen Burgtheaterton nicht viel gemein, noch viel weniger mit dem Publikum. Und wo nun einmal die seelischen Zusammenhänge fehlen, da ist ein Zusammenklingen zu einem Erlebnis, das einen Entwicklungsanstoß für den deutschen Theaterstil im Lustspiel bedeuten sollte, unmöglich[1].

Was jedoch für Wien, für München eine Unmöglichkeit ist und für Dresden nur wenig wahrscheinlich, das kann Wirklichkeit werden in der seelischen Heimat des Z. K., in der Mark Brandenburg[2].

Vor hundert Jahren war die Kunstzentrale der Mark für Kleist noch nicht reif. Heute bildet Kleist mit seinen bedeutendsten Werken den Hauptbestandteil in den Repertoires der ersten Berliner Theater.

Es ist kein Zufall, daß der Z. K. schon lange vor Gerhart Hauptmanns Inszenierung in den Volkstheatern heimisch war. Schon 1883 gab L'Arronge den Z. K. im Deutschen Theater (Brahm nahm ihn 1895 wieder auf). Am 28. Jan. 1895 wurde er im Schillertheater-Berlin O. (dem alten Wallnertheater) aufgeführt (bis Frühjahr 1907 52 Mal wiederholt). Am 15. Sept. 1905 eröffnete Barnowsky

---

[1] Das hatte schon 1905 die künstlerisch wertvolle Z. K.-Aufführung Richard Vallentins im Volkstheater zu Wien erwiesen, die ohne Erfolg blieb; s. Schaubühne II, 2, S. 57.

[2] Siehe Einleitung.

das Kleine Theater mit dem Z. K., 1909 folgte das Neue Schauspielhaus, wo Ernst Arndt den Adam spielte. Am 8. Jan. 1912 das Neue Volkstheater (Neue Freie Volksbühne), wo Emil Rameau das Lustspiel ungewöhnlich selbständig und lebendig inszenierte (mit 40 Wiederholungen in einer Saison!).

Das ist Beweis genug, daß Berlin der Heimatboden des Z. K. ist, daß das dortige Publikum seinerseits im Z. K. heimatliche Kunst erblickt. Und wenn nun gar noch ein Mensch mit tiefem Verständnis für dieses Milieu, der Dichter des „Biberpelz", den Kleistschen Stil erfühlt und umsetzt in lebendiges Leben, und wenn die Darsteller aus gleichem Geiste heraus schaffen, dann kommt etwas Bedeutsames zu Stande, wie am 2. Okt. 1913 die Aufführung des Z. K. — im Text fast ungestrichen — im Berliner Künstlertheater unter Hauptmanns Regie, bedeutsam für die Geschichte unseres deutschen Theaters[1].

[1] Im ganzen 35 mal aufgeführt worden 1913.

Darstellung des Adam und der übrigen Rollen in ihrer historischen Entwicklung.

Wenn auch die dominierende Stellung der Adamrolle sich nicht fortleugnen läßt und viele Schauspieler auf Gastspielreisen mit ihr paradierten, so darf doch nie vergessen werden, daß sie nur ein Teil vom Ganzen ist, — niemals Selbstzweck. Und wenn zur Zeit des Virtuosentums der Z. K. um der Rolle des Adams willen gespielt wurde, so ist das nur ein Beweis vom kläglichen Verfall des Theaters und der Schauspielkunst — und wenn der Darsteller auch Döring heißt!

Die historische Entwicklung der Adamdarstellung in einem besonderen Kapitel untersuchen, heißt also durchaus nicht, den Adam als etwas selbständig Wichtiges für die Theatergeschichte ansehen; ohne die Bedeutung der Einzeldarstellungen als Kunstwerke überhaupt leugnen zu wollen. — Nur daß eine solche Untersuchung in das besondere Gebiet der Rollengeschichte gehört, also mehr biographischer Art ist. — Sogar besonders notwendig wird diese Betrachtung infolge der historischen Erscheinungen. Erst seit Döring, der den Adam als Einzelkunstwerk loslöste vom Ganzen und damit auf Reisen ging, erst seit durch Darstellung des Adam allein Stil und Ausbreitung des Lustspiels neu begründet wurden, hat man die Pflicht, den verschiedenen Auffassungen des Adam, getrennt von den Aufführungen nachzugehen[1].

Über die Anfänge der Adamdarstellung können wir uns kein Bild machen. Ja, selbst über Fr. L. Schmidt,

[1] Ohne daß man jedoch eine solche historische Entwicklung, die nicht vom Stil des ganzen Lustspiels ausgeht, zu billigen braucht.

dessen vortrefflicher Adam allgemein gerühmt wird und als Vorbild genommen wurde, besitzen wir keine Belege, die eine Charakteristik seiner Auffassung möglich machen.

Zwar wird dem ersten Darsteller des Adam, Becker in Weimar, der Vorwurf gemacht, durch sein breites und langweiliges Spiel sei der Mißerfolg verschuldet[1]. Daß dieser Fehler aber nicht die alleinige Ursache hierfür war, ja daß dieser Fehler vom Weimarer Stil eher noch begünstigt wurde, glaube ich im Kapitel über Weimar genugsam dargetan zu haben.

Immerhin läßt sich aus diesem Fehler einiges zur Charakteristik seines Adam entnehmen, die wir durch eine allgemeine Charakteristik seiner Darstellungskunst noch bestätigt finden. Nämlich Herr v. Jariges[2], der Weimarer Kritiker der Ztg. f. d. e. W. hält Becker zwar für einen vortrefflichen Komiker, doch zuweilen verirrt er sich in anstößige Übertreibungen, oder er dehnt auch eine Szene, worin er sich besonders gefällt, zu weit aus[3].

Diesen Fehler hat er also nach Genast im Adam bis zum Überdruß verübt, wodurch dann allerdings die Geistesbehendigkeit des Adam verloren ging, ja worunter natürlich auch das notwendig flotte Tempo leiden mußte, oder besser: daß er infolge dessen das in Weimar übliche Tempo noch mehr verschleppte.

Daß die nächsten Darsteller des Adam, Wohlbrück in München und Schmelka in Breslau den richtigen Ton durch flottes und charakterisierendes Spiel besser getroffen hatten, war bereits nachgewiesen worden[4].

Belege über Einzelheiten haben wir nicht; doch gewinnen die beiden Gestalten mehr Farbe, wenn wir uns

---

[1] Genast I, 169.

[2] Der wegen seiner Wahrheitsliebe in seinen Kritiken aus Weimar ausgewiesen wurde.

[3] Ztg. f. d. e. W. 1809, Nr. 10 (S. 80).

[4] Siehe Kap. III.

klar machen, daß Wohlbrück der Hamburger Schule Schröders entstammte, und Schmelka, ein ehemaliger Bajazzo einer Kunstreitergesellschaft, sich in Wien an den dortigen Possenkomikern bildete. Danach ist anzunehmen, daß Wohlbrück mehr Wert darauf legte, den Adam zu einem einheitlichen Charakter zu gestalten, während Schmelka die Komik einzelner Situationen herauszuarbeiten suchte.

Der Adam desjenigen Mannes, von dem aus die Entwicklung und Ausbreitung des Z. K. auf der deutschen Bühne stattfand, der Adam Schmidts, bleibt in historischem Dunkel. Die charakterisierenden Redewendungen der zeitgenössischen Kritiken decken sich höchstens mit einer Gemein-Charakteristik der Hamburger Schauspielkunst überhaupt, aber Positives über den Adam selbst läßt sich daraus nicht entnehmen.

Belanglose Phrasen, wie „wahre Virtuosität" oder „wahr und humoristisch" lassen keine Schlußfolgerung zu, ebenso wenig, wie wenn uns Schmidts Gedächtnis, sein eiserner Fleiß, seine Bühnenroutine gerühmt wird. „Ihm entgeht auch nicht die kleinste Gelegenheit, sich im glänzendsten Lichte zu zeigen"[1].

Mich bestärken diese Tatsachen in der Annahme, daß in bezug auf Schmidts Adam die Kritik angesichts der Begeisterung für eine Lokalgröße in ihrer Offenheit versagte. Trotz der Leichtigkeit und Natürlichkeit, die Schmidt gewiß nicht abzusprechen war, mag sein Fehler, manchmal in Maniriertheit und unangenehme Künstelei zu verfallen[2], gerade beim Adam aufgetreten sein, zumal diese Rolle zu Übertreibungen (sogenannten „Mätzchen") leicht verführt.

Was wir wissen ist nur, daß sein Adam als Vorbild

[1] Originalien a. a. O.

[2] Johannes Witt, „Über das Wesen und Unwesen des deutschen Theaters", Kiel 1827, S. 20.

diente, daß Kritiken über Einzelheiten seiner Darstellungsweise von Mund zu Mund sich fortpflanzten. Und so weiß denn Dingelstedt[1] auch nur, „nach Hörensagen" zu berichten, jedoch aus dem Munde guter Schauspieler, die sich darauf eigentlich am besten verstehen. Ihre Meinung geht dahin: Schmidt habe sich zu sehr in die Breite gehen lassen und des Guten zu viel getan, so in der Maske wie im Spiel. Was ihm am besten gelungen, sei die falsche Bonhomie im Anfang, die Angst am Ende gewesen."

Die Entwicklung der Adamdarstellung führt von Schmidt ohne auffallende Erscheinungen (nur hier und da schien Beckers Spielart aufzutreten[2]), direkt zu Döring. Selbst Karl Seydelmann[3], ein Vertreter des rationellen Realismus auf der Bühne, bleibt in seinem Adam ohne Bedeutung, da er ihn während seiner Kasseler Tätigkeit (1820—25) nur zweimal gespielt hatte und man so gut wie nichts darüber weiß.

Als weitere Adamdarsteller seien noch erwähnt: Bachmann (zuerst in Braunschweig unter Klingemann, später in Mannheim), Keller in Hannover, ein komischer Charakteristiker nach Ifflands Muster[4], auch Leonhardt Meck in Frankfurt a. M.

Erst mit Döring kam eine starke Prägung des Adamcharakters auf, die Schule machte und so zur Ausbreitung des Lustspiels beitrug, vornehmlich aber auch den Adam allgemein zu einer begehrenswerten Rolle stempelte. Döring hatte einige Zeit der Hamburger Schule angehört und infolgedessen etwas von der Natürlichkeitsdarstellung in sich aufgesogen. Auch besaß er von sich aus manche Vorbedingungen zum Adam: Beweglichkeit der Phantasie, eine für Humor geeignete Modulationsfähigkeit des Organs,

[1] D. z. K., ed. Dingelstedt, S. XIIf.

[2] Siehe Gern-Sohn in Berlin, S. 45.

[3] Martersteig, S. 443ff.

[4] Klingemann I, S. 262.

lebendige Physiognomie. Typen des Alltags, dem realen Leben entnommen, waren die eigentlichen Gestalten, die er schuf. Küstner[1] nennt ihn einen Genremaler in der Schauspielkunst. Für seinen Adam besitzen wir Zeugnisse von bedeutenden Bühnenmännern: Laube[2], Dingelstedt[3], Otto Brahm[4].

Nach Laube war Dörings Adam zynisch, scharf, frech, welche Eigenschaften, so meinte Laube, auch dem märkischen Grundtone entsprächen. „Die norddeutsche Komik steht eben der Kaustik näher als die süddeutsche“[5].

Die scharfe Komik erwähnt auch Dingelstedt als einen starken Zug an Döring. Daß hiermit durchaus nicht den Absichten des Dichters entsprochen worden ist, da Adam keineswegs ein Verbrecher oder ein entlarvter Bösewicht, sondern nur ein Triebmensch ist, dessen schwache Seiten und Torheiten offenbar werden, darauf hat bereits Christian Semler (Dresden) hingewiesen[6]. Die sonstigen Eigenschaften von Dörings Adam jedoch, die große Beweglichkeit, die gegen das Gebrechen des Klumpfußes kontrastierte die Übermütigkeit seiner Geste, der grelle Ton- und Haltungswechsel, vertraulich gegen Licht, untertänig gegen Walter, grob und unverschämt gegen die Kläger; das Zerlegen der Rolle in ihre wechselnden Momente (also: Herausarbeiten der einzelnen verschiedenen Situationen auf ihre komische Wirkung hin) und die Steigerung in der Charakteristik füllten seine Gestalt mit jenem kraftvollen Leben, das dem Z. K. eine neue Entwicklung mit wachsender Wirkung auf der Bühne sicherte. — Feodor

[1] 34 Jahre meiner Theaterleitung. Leipzig 1853, S. 24, 2ff.

[2] Das Burgtheater. Leipzig 1868, S. 176.

[3] D. z. K., ed. Dingelstedt, S. XII.

[4] Kleist-Biographie. Berlin 1892, S. 173.

[5] Siehe Burgtheater a. a. O. Laubes Erfahrungen scheinen nicht hinreichend zur Beurteilung des norddeutschen, speziell märkischen Stammescharakters gewesen zu sein.

[6] Ztg. f. d. e. W. 1844, Nr. 17 vom 24. April.

Wehl weist noch auf ein besonderes Moment hin, das die nicht wegzuleugnende virtuosenhafte Spielweise von Döring im richtigen Lichte zeigt: „Der Moment, wo er mit Pathos ausruft: ‚Nun denn, Gerechtigkeit, nimm deinen Lauf!‘ und nun aufs Ergötzlichste anfängt, loszuhinken, war von einer schlagenden Wirkung“[1].

Das Gastspiel, diese Äußerung des Virtuosentums, diente im Falle Döring wirklich auch einmal einem guten Zweck, nämlich den Z. K. dem Repertoire des deutschen Theaters fester einzuverleiben, als dies Schmidt möglich gewesen war.

Aus Wolffs Almanach ließen sich Gastspiele als Adam in Königsberg[2], Hannover 1844, Riga 1845, Hamburg 1845/46, Leipzig 1865, München 1854, Weimar 1862 und 1869, Gotha 1863, St. Petersburg 1868 feststellen, und zwar spielte er immer mehrere Male.

Mit Döring in Berlin alternierte Hoppé, der später in Prag 1846 als Adam gastierte. Sein Einfluß war nicht so bedeutend, obwohl man an ihm die außerordentliche Natürlichkeit, „mit der er geht, steht, spricht und hantiert“ rühmte. Nach Wehl[3] soll er der einzige gewesen sein, der sich neben Döring behaupten konnte.

Der Adam des Südens war La Roche in Wien. Seine mehr runde, humoristische, stets in Mäßigung sich haltende Darstellung, entsprach mehr dem Gemüt der südlichen Deutschen. Obwohl er auch anderwärts gefiel (Gastspiel in Hamburg), vermochte er gegen Dörings Wirkungsweise nicht aufzukommen.

Immerhin hat auch La Roches Auffassung Schule gemacht, so daß wir Döring und La Roche als zwei neben-

---

[1] Ztg. f. d. e. W. 1844, Nr. 17 vom 24. April.

[2] Diese Angaben bedeuten das Jahr des ersten Gastspiels; so hat Döring seinen Adam in den betr. Städten in den folgenden Jahren stets wiederholt.

[3] Ztg. f. d. e. W. 1844, Nr. 30, vom 24. Juli.

einander bestehende Richtungen der Adamdarstellung ansehen müssen, die in ihren Gegensätzen von Dingelstedt treffend charakterisiert werden.

„Vergegenwärtige ich mir die beiden nach Schmidts Ableben berühmtesten Darsteller des Adam, La Roche und Döring, so meine ich, zwischen den zwei Altmeistern deutscher Schauspielkunst bei gleicher Wirkung einen charakteristischen Unterschied in Auffassung und Durchführung zu erkennen. La Roche spielt die Rolle des Adam runder, Döring schärfer. La Roche humoristischer, Döring komischer, La Roche mit anscheinender Ruhe, durch welche die Verlegenheit des ertappten Sünders um so ergötzlicher hervorbricht. Döring mit großer Beweglichkeit, die gegen das natürliche Gebrechen des Klumpfußes vortrefflich kontrastiert. La Roche mit enthaltsamer Mäßigung, Döring mit übermütigem Aufwand an Mienen und Gebärdenspiel. La Roche wirkt besonders in den Beiseite-Reden mit Evchen, das der alte Adam noch vom Richterstuhle aus mit begehrlichen Blicken verfolgt. Döring durch den grellen Ton- und Haltungswechsel im Verkehr mit dem Gerichtsrat, dem Schreiber, den Bauern. La Roche faßt und gibt die Rolle in ihrer Totalität, Döring zerlegt sie in ihre wechselnden Momente. La Roche bleibt von der Exposition bis zum Schlusse sich gleich, Döring steigert sich. La Roche hält sich innerhalb des Rahmens um das Genrebild, wie er denn auch keinen erhöhten Tisch, keine Schranken in der Gerichtsszene verwendet. Döring wächst über die Mitspielenden hinaus und beherrscht die Szene. Beide Künstler — Schüler in der Natur und Meister in dieser Schule — bringen unvergeßliche Eindrücke mit ihrem Adam hervor. Aber nach dem Fallen des Vorhangs wird sich der Zuschauer sagen: „Ich habe den zerbrochenen Krug mit La Roche, und: Ich habe Döring im Z. K. gesehen.“

Als Adam mögen noch Erwähnung finden: Lußberger,

ein spezifisch süddeutscher Darsteller (zuerst in Stuttgart, 1846 Gast in München), Labes in Karlsruhe, Ferdinand Dessoir in Leipzig. Siegen[1] nennt noch als die bedeutenderen Darsteller des Adam der sechziger und siebziger Jahre Werges (Hoftheater zu Eisenach), Müller (Hannover), Köchy (Petersburg).

Die neuere Zeit hat nach dem künstlerischen Tiefstand des Theaters der siebziger Jahre sich zu einem vorläufigen Höhepunkt in der Adamdarstellung Jakob Tiedtkes in Berlin (am Künstlertheater) aufgeschwungen. In Tiedtke vereinigen sich Döring und La Roche zu einer Einheit, die das Döringsche Bösewichttum abstreift und an Stelle von La Roches gleichmäßiger Ruhe sprühendes, stets auf und ab bewegtes Leben gesetzt hat[2].

Weitere Darsteller des Adam sind Adolf Müller in Dresden und Hugo Thimig an der Hofburg[3].

Besitzen wir schon bei der Betrachtung der historischen Entwicklung der Adamrolle derartig lückenhaftes, ungenügendes Material, so ist das bei den übrigen Rollen noch viel mehr der Fall.

Vom Gerichtsrat Walter gibt Birk[4] eine treffende Charakteristik. Walter ist kein Vertreter irgend eines ethischen Symbols, er ist nur Typus des schlichten, geraden Beamtentums, der wohl das Recht vertritt, aber den Schwächen Adams mit Verständnis gegenübersteht (Vers 1960 ff.).

---

[1] 1879, S. 50.

[2] Ich verweise überdies auf Schaubühne IX, S. 971, sowie auf die allgemeine Charakteristik der Persönlichkeit Tiedtkes in Schaubühne VIII, S. 499.

[3] Schaubühne VIII, S. 35.

[4] Eine Charakteristik sämtlicher Gestalten mit besonderer Berücksichtigung für die Darstellung findet sich in „Karl Birk, D. z. K. Ein Beitrag zur Inszenierung des Lustspiels“. Prag 1910, S. 16ff.

Darsteller, wie der jugendliche „Held" Oels der Weimarer Bühne, werden daher mit einer idealistischen Auffassung dieser Rolle wenig ausrichten, während diskrete Charakteristiker wie Paul Paschen in Berlin, Max Devrient in Wien den richtigen Ton des Genrebildes treffen.

Die Gestalt des Licht führt leicht zu Übertreibungen. Er ist jedoch weder ein Intrigant, noch eine lächerliche Figur. Als beachtenswerte Illustration hierzu diene eine Bemerkung Zimmermanns[1] betreffend Gloys Licht: „Warum erscheint Hr. Gloy — dieser wackere Künstler pflegt nichts ohne Bedacht zu tun — in der Rolle des Schreibers Licht erstlich so gar ärmlich, und zweytens in einer Figur, die offenbar lächerlich seyn soll? In der ganzen Rolle ist kein Zug von komischem Anstrich. Licht zeichnet sich durch Schlichtheit und Einfachheit des Verstandes sowie durch Rechtlichkeit und Bravheit aus, weshalb auch der strenge aber gerechte Prüfer, der Gerichtsrath Walther, ihn an der Stelle des sündhaften Adam zum Dorfrichter einsetzt. Es scheint mir demnach durchaus kein Grund übrig zu bleiben, diese Rolle ins Komische hinüberzuziehen, wodurch auch dem Ganzen durchaus kein Vortheil gebracht werden kann."

Heute ist man zu der Erkenntnis gekommen, daß vor allem Ehrgeiz und Strebertum den Schreiber Licht auszeichnen. Die komische Wirkung muß von der schlichten Wiedergabe dieser inneren Eigenschaften ausgehen, nicht von gewollten Äußerlichkeiten.

Ein solcher Licht ist z. B. Karl Forest im Künstlertheater zu Berlin.

Die Hebamme Marte ist von Kleist so sicher gezeichnet, daß ein Zweifel über die Art ihrer Darstellung eigentlich gar nicht bestehen kann.

Über Mad. Wolff in Weimar als Marte wissen wir

---

[1] Zimmermann, Dramaturg. Blätter III, Bd. 1822, S. 415.

nichts; doch wird sie einen ähnlichen Typus geschaffen haben wie Mad. Marschall.

Über die erste wirkliche Marte, in Hamburg, schreibt Zimmermann[1]:

„Wenn den übrigen Darstellern gleiche Anerkennung des Verdienstes nicht versagt werden kann, so muß doch der Mad. Marschall in der Rolle der Frau Marthe mit besonderer Auszeichnung gedacht werden. Wie diese

„Wittwe eines Castellans, Hebamme jetzt"

hereinbricht in die Gerichtsstube mit dem aristophanischen Ernste:

„Ihr krugzertr . . . . . ."

und wie sie weiterhin, um zu beweisen, dem Richter vor der Nase mit geballter Faust auf den Tisch schlägt, das könnte vielleicht eine weniger besonnene Schauspielerin als Malzeichen nehmen, mit recht ungeschliffener Gemeinheit die ganze Rolle durchzuführen. Unsere Darstellerin dagegen wird, wie durch ein inneres Mahnen, glücklicherweise eben da, wo diese Gemeinheit in der äußeren Erscheinung beleidigen würde, zurückgehalten und bewegt sich im übrigen Theile mit so unbefangener Freyheit und Lebhaftigkeit, daß wir diese Ausführung für eine der gelungensten erklären müssen."

Ein Unterschied in der Martedarstellung wird sich höchstens in einer mehr oder minder betonten Schärfe kundgeben. Der letzteren Art schloß sich Amalie Haizinger in Wien an. — Anna Schramm und Else Lehmann sind heutige Vertreterinnen dieser Rolle.

Mehr Schwierigkeiten als Marte bereitete die Eve, die meist von einer farb- und konturenlosen Jugendlichen gespielt wurde, wie Anschützens Frau, die frühere Jungfer Butenop in Breslau, auch Frau Reinhold in Hamburg. Vielfach ist das in der Gegenwart auch der Fall.

---

[1] Dramaturg. Blätter 1821, I. Bd., S. 59ff.

Alles jedoch, was zum Kätchen von Heilbronn genügt, reicht für Eve, die eine stärkere, vielfältigere Charakterisierungsgabe verlangt, nicht aus.

Die zwiespältige Stellung zu Adam, die Angst vor der Mutter, der Zorn über Ruprecht, die Ehrfurcht vor Walter erfordern eine Variationsfähigkeit der Psyche, wie sie nur eine Charakterdarstellerin vom Schlage der Frau Medelsky in Wien und der Helene Thimig in Berlin aufweist.

Ruprecht ist kein Held oder Liebhaber. Daher war Pius Alex. Wolff, der Vertreter des höheren Tragödienstils, auch nicht der geeignete Mann für diese Rolle.

Darsteller niedrigerer Sphäre mit schlichtem gesundem Volksempfinden, ohne Arg der Seele, leichtgläubig, hitzig, trafen den Ton der Empörung, der Biederkeit und Treuherzigkeit besser. Lebrun in Hamburg gehörte zu solchen Schauspielern, in Wien Bernhard Baumeister, im heutigen Berlin Hans Marr.

Die übrigen Rollen, Veit, Brigitte, Mägde usw. haben nur geringe Eigenbedeutung und dienen mehr zur Vervollständigung des Gesamtgenrebildes. Sie sind zur Hauptsache die Mittel für die Charakterisierung des märkischen Menschenschlages und des märkischen Milieus, dem die handelnden Personen entstammen.

Schluß.

Im Laufe meiner Untersuchungen habe ich, als nicht in den Rahmen gehörig, Aufführungen des Z. K. in Vertonungen und solche in fremder Sprache unberücksichtigt gelassen, da mir beiderlei Versuche verlorene Mühe scheinen. Eine Operndarstellung bedeutet eine Verkennung der dramatischen Kunst Kleists; eine Übersetzung des Z. K. ist wegen seiner besonderen Stileigenschaften ein untaugliches Mittel, ihn andern als Deutschen zugänglich machen zu wollen. Es sei daher nur kurz erwähnt, daß außer der bereits von Siegen genannten Vorstellung[1], der Z. K. am 15. Januar 1903 im Hamburger Stadttheater als Oper in 3 Akten (Text von Heinr. Lee, nach Kleist; Musik von Georg Jarno) aufgeführt wurde[2].

Übersetzungen ins Französische sind von A. Lostalot (Paris 1884), neuerdings von Jean Gravier et Vernot hergestellt, von denen die letzte Februar 1904 im Théâtre Victor Hugo in Paris zur Aufführung gelangte[3].

---

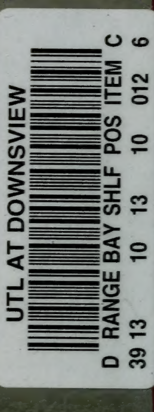
[1] La cruche cassée von Vasseur, als Operette in Brüssel (März 1876) aufgeführt.

[2] Berliner Tageblatt 1903, Nr. 27.

[3] Literar. Echo VI., p. 860.



Carl Winters Universitätsbuchhandlung (Abt. Druckerei), Heidelberg.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 10 13 10 012 6